



**MARIA DEL MAR
VÁZQUEZ MANZANO**

**O PODER DO UNIVERSO ARTÍSTICO DE PAULA
REGO**



**MARIA DEL MAR
VÁZQUEZ MANZANO**

**O PODER DO UNIVERSO ARTÍSTICO DE PAULA
REGO**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos de Arte, realizada sob a orientação científica da Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais.

o júri

presidente

Reitora da Universidade de Aveiro

vogais

Professora Doutora **Sílvia Tavares Chico**

Professora Catedrática da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Professora Doutora **Maria de Fátima Teixeira Pombo**

Professora Associada da Universidade de Aveiro

Professora Doutora **Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro**

Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Professora Doutora **Maria Isabel da Fonseca e Castro Moreira Azevedo**

Professora Auxiliar da ARCA-EUAC Escola Universitária das Artes de Coimbra

Professora Doutora **Rosa Maria Pinho de Oliveira**

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Em determinadas ocasiões, as palavras se tornam insuficientes para expressar a inteireza dos nossos sentimentos. Aqui, o verbo agradecer talvez não seja suficiente para expressar e demonstrar todo o meu sentimento de gratidão a todos os que colaboraram para que este trabalho se concretizasse.

Em primeiro lugar quero agradecer à minha orientadora e amiga Prof^a Dra. Rosa Maria Pinho de Oliveira, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, por ouvir atentamente minhas idéias, por esclarecer uma infinidade de dúvidas que me assombraram durante toda esta investigação, pelo seu incansável apoio à minha pesquisa e, sobretudo, por compartilhar comigo seus preciosos conhecimentos, o meu muito obrigada.

Gostaria especialmente de agradecer à artista Paula Rego por haver me concedido uma entrevista tão esclarecedora e significativa para o andamento do meu trabalho. Poder ouvir as suas idéias e desfrutar da sua presença por algumas horas foi, sem dúvida, uma grande oportunidade para aprender muito sobre a sua arte.

Também quero agradecer a todos os colegas do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, especialmente a Ana Cristina Ferreira da Silva, secretária do nosso Departamento, por seu empenho e por sua competência para resolver as mais diversas questões.

Gostaria de expressar a minha imensa gratidão a todos os membros da minha família por acreditarem em mim, pelo apoio incondicional que me foi dado e, especialmente, por me incentivarem nos momentos de angústia que comumente nos acometem em empreitadas dessa natureza.

Finalmente, gostaria de expressar o meu muito obrigada aos amigos que me apoiaram, em especial, a Divanize Carbonieri.

palavras-chave

Paula Rego, artes visuais, pintura, desenho, crítica de arte, pesquisa interdisciplinar, teoria da arte.

resumo

Esta investigação, no âmbito da análise das obras da artista portuguesa Paula Rego, foi motivada pela possibilidade de desenvolver uma metodologia de estudos que pudesse abarcar tanto as qualidades estéticas e temáticas das obras quanto os elementos subjacentes ao contexto de origem da produção artística da artista. Partindo-se do pressuposto que a arte cria e ocupa um amplo campo de atuação e interação social a partir da produção, circulação, difusão, percepção e consumo das obras, ela também possui um discurso próprio a respeito de seu meio, baseado no seu tempo e espaço de atuação. Portanto, torna-se premente alinhar-se a um referencial teórico e prático que nos forneçam os subsídios necessários para pensar a produção artística da artista como um todo, devidamente inter-relacionada com o seu entorno sócio-histórico. Pressupõe-se que o método que fundamenta a interdisciplinaridade e o referencial teórico que consolida o pensamento dialético atende essa exigência.

Dessa forma, procuramos abordar uma grande parte da vasta produção da artista até este momento, tencionando relacionar as diferentes fases artísticas de seu trabalho, respectivamente com o contexto de sua produção. A partir dessa configuração, dividimos e analisamos a sua produção artística em três módulos principais que se relacionam entre si:

- a. a vertente que abarca a temática das obras e as relações subjacentes ao contexto sócio-histórico e artístico-cultural do período em questão;
- b. a vertente formal, nos quais os elementos visuais que configuram as obras são interconectados à vertente temática e, concomitantemente, ao desenvolvimento da sua identidade artística em função dos meios utilizados, da organização espacial dos suportes, devidamente inter-relacionados ao contexto de produção;
- c. e, por fim, o desenvolvimento da vertente metodológica, que tencionou promover as devidas conexões com as demais vertentes, com vistas a obter uma compreensão mais coesa e mais profunda acerca da produção artística de Paula Rego.

Como corolário, debruçamo-nos sobre aproximadamente cinco décadas de produção ininterrupta da artista, de forma que a metodologia aqui proposta e aplicada se mostrou adequada para atender os objetivos desta pesquisa.

keywords

Paula Rego, visual arts, painting, drawing, art criticism, interdisciplinary research, art theory.

abstract

This study on the work of the Portuguese artist Paula Rego was motivated by the possibility of developing a methodology capable of comprehending the aesthetic and thematic qualities of her works, as well as their context of production. Taking for granted that art creates and occupies a wide field of activity and social interaction, from the production, circulation, distribution, perception, and consumption of works, it also has a speech of its own in terms of context, based on its time and area of expertise. So it is urgent align itself with a theoretical and practical reference able to provide the subsidies necessary to think the artistic production of the artist as a whole, properly inter-related with its socio-historical environment. It is assumed that the method that founded the interdisciplinary and theoretical reference that consolidates dialectical thinking meets this requirement.

In this way, we address a large part of the vast production of the artist until now, intends relate different stages of his artistic work, respectively with the context of their production. Taking this configuration into account, we have divided and analyzed her artistic production in three main interrelated aspects:

- a. an aspect that comprehends her works' themes and power relations underlying the social, historical, artistic and cultural context of the time;
- b. a formal aspect, in which the visual elements of her works are connected to the thematic aspect and concomitantly to the development of her artistic identity in relation to the media used and the spatial organization of artistic support materials, all properly related to the context of production;
- c. and, finally, the development of a methodological aspect, which was intended to promote due connections with the previous aspects in order to obtain a more coherent and profound understanding about Paula Rego's artistic production.

As a corollary, we have examined almost five decades of Paula Rego's continuous artistic production, so that the methodology here exposed and applied could prove to be adequate to attain the aims of this study.

ÍNDICE	i
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	09
1. UM CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO, POLÍTICO, CULTURAL E ARTÍSTICO PARA PAULA REGO – DA DITADURA SALAZARISTA ATÉ MEADOS DOS ANOS 1980	09
1.1. A INFÂNCIA DE PAULA REGO	09
1.2. O CONTEXTO HISTÓRICO	17
1.2.1. Portugal amordaçado – A ditadura de António Oliveira Salazar	18
1.2.1.1. A relação entre arte, cultura e a política cultural e artística do Estado Novo	25
1.2.1.1.1. A pressão da censura imposta pelo Regime	31
1.2.1.1.1.1. A relação entre o modernismo e o salazarismo	33
1.3. A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE PAULA REGO NA <i>SLADE SCHOOL OF FINE ARTS</i> EM LONDRES	42
1.4. EM BUSCA DE NOVOS HORIZONTES ESTÉTICOS – REVELAÇÕES CRIATIVAS NA JUVENTUDE: APETITE DE EXPRESSÃO	46
1.4.1. Criação, destruição e recriação	49
1.4.2. Confabulando estratégias visuais – A dimensão política nas obras de Paula Rego (1959-1965)	52
1.5. ANGÚSTIA E MUDANÇAS NA VIDA E OBRA DE PAULA REGO	68
1.5.1. Redimensionamento pessoal e artístico: Interseção entre o contexto histórico, a obra e a vida de Paula Rego	69
1.6. A TEMÁTICA DA DOMINAÇÃO E DO TEMPO PASSADO	72
1.6.1. O tema da Dominação segundo Pierre Bourdieu	73

1.7. HIBRIDIZAÇÃO DE HISTÓRIAS, PERSONAGENS E FORMAS	77
1.7.1. Clichês visuais	78
1.8. DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO VISUAL DE DRAMAS HUMANOS	80
1.9. CONTOS POPULARES PORTUGUESES	92
1.10. INDÍCIOS PARA UMA NOVA VIRAGEM NO PERCURSO ARTÍSTICO DE PAULA REGO	96
CAPÍTULO II	103
2. UMA VIRAGEM RADICAL NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE PAULA REGO – O RETORNO AO FIGURATIVO	103
2.1. GERMINAÇÕES CRIATIVAS E SUBJETIVIDADE NOS NOVOS TRABALHOS DE PAULA REGO – NARRATIVAS ZOOMÓRFICAS, A SÉRIE DO MACACO VERMELHO	103
2.1.1. A dimensão simbólica do cão sem uma orelha	104
2.1.1.1. Princípios da sexualidade feminina segundo Freud	106
2.2. O TRIÂNGULO AMOROSO ENTRE O MACACO VERMELHO, A MULHER DO MACACO VERMELHO E O URSO	109
2.3. A VINGANÇA DOS BICHOS	114
2.4. A SÉRIE DAS ÓPERAS E O MURO DOS PROLES	122
2.4.1. Óperas – um palco de encenações domésticas	122
2.4.1.1. <i>La Bohème</i> – o drama dos sonhos adiados	125
2.4.1.2. <i>Aida</i> – o triângulo amoroso entre filha, pai e amante	128
2.4.2. <i>O Muro dos Proles</i> – a pintura graffiti de Paula Rego	132
2.5. ELOQUÊNCIAS VISUAIS DAS <i>VIVIAN GIRLS</i> , AS HEROÍNAS	

DE PAULA REGO	137
2.5.1. O mundo quimérico das <i>Vivian Girls</i> de Paula Rego	139
2.5.1.1. O mundo privado de Henry Darger	139
2.5.2. As estripulias visuais das <i>Vivian Girls</i> de Paula Rego	142
2.5.2.1. As Meninas Carnavalescas de Paula Rego	146
2.6. LAÇOS DE FAMÍLIA – REFORMULAÇÕES VISUAIS NAS PINTURAS DA SÉRIE <i>MENINA E O CÃO</i> DE PAULA REGO	149
2.6.1. A fragilidade dos laços afetivos	151
2.6.2. Atos dúbios e gestos impuros	156
2.7. DEIXANDO CAIR AS MÁSCARAS	160
2.7.1. Novos desafios, novos recomeços	162
2.7.2. Um universo de três gerações de mulheres questiona o seu <i>status quo</i> no âmbito das relações sociais – as novas heroínas de Paula Rego	163
2.7.2.1. Disputa pelo poder no terreno doméstico – <i>As Criadas</i>	165
2.7.2.2. O estoicismo das jovens de Paula Rego	169
2.8. PRODUÇÃO GRÁFICA DE PAULA REGO – A GRAVURA COMO <i>MEDIUM</i> DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO VISUAL	179
2.8.1. A série de gravuras das <i>Nurseries Rhymes</i>	181
2.8.2. <i>A Cruzada das Crianças</i> , 1996-98	189
2.8.2.1. Notas sobre <i>A Cruzada das Crianças</i>	192
2.8.2.2. As gravuras da série <i>A Cruzada das Crianças</i>	194
2.9. PAULA REGO – A PRIMEIRA ARTISTA ASSOCIADA DA	

NATIONAL GALLERY DE LONDRES	200
2.9.1. Histórias para a <i>National Gallery</i> de Londres	202
2.9.1.1. O mural <i>O Jardim de Crivelli</i> , 1990-91	211
2.9.2. Histórias derivadas das Histórias da <i>National Gallery</i>	218
CAPÍTULO III	225
3. UM CICLO COMPLETAMENTE NOVO NO TRABALHO DE PAULA REGO	225
3.1. A UTILIZAÇÃO DO PASTEL COMO <i>MEDIUM</i> E A SISTEMATIZAÇÃO DO DESENHO DE OBSERVAÇÃO	225
3.1.1. A série da <i>Mulher-Cão</i>	227
3.1.1.1. O sublime e o grotesco nas <i>Mulheres-Cão</i>	228
3.2. DIÁLOGOS VISUAIS ENTRE PAULA REGO E ALGUNS DOS MAIS INESQUECÍVEIS CONTOS DE FADAS	236
3.2.1. Paula Rego revisita <i>Peter Pan</i>	236
3.2.2. Diálogos visuais entre Paula Rego e Walt Disney	244
3.2.2.1. A história da Branca de Neve segundo Paula Rego	249
3.2.2.2. A reinterpretação de Paula Rego acerca da história de Pinóquio	252
3.3. O <i>CRIME DO PADRE AMARO</i> DE EÇA DE QUEIRÓS REVISITADO POR PAULA REGO	256
3.3.1. Notas sobre Eça de Queirós e o romance	256
3.3.1.1. A hipocrisia da pequeno-burguesia portuguesa presente em <i>O Crime do Padre Amaro</i>	257
3.3.1.1.1. A oposição entre o feminino e o masculino em <i>O Crime do Padre Amaro</i>	262
3.3.2. <i>O Crime do Padre Amaro</i> segundo Paula Rego	263

3.3.2.1. Homenagem e apropriação: dois caminhos possíveis para subverter o patriarcado	264
3.3.2.1.1. Quando o sagrado e o profano se imiscuem	268
3.3.2.1.2. <i>Entre as mulheres</i> – o papel das mulheres na infância de Amaro	271
3.3.2.1.3. Solidão, tensão e desejo em <i>A Cela, Poleiro, À Janela</i> e <i>No Deserto</i>	276
3.3.2.1.4. <i>O Embaixador de Jesus</i> – posse e submissão	281
3.3.2.1.5. <i>O Sonho de Amélia</i> – O abutre e o cão	284
3.3.2.1.6. <i>O Repouso durante a Fuga para o Egito</i>	286
3.3.2.1.7. <i>A Capoeira</i> – uma máfia de mulheres	288
3.3.2.1.8. Subvertendo a herança do patriarcado – uma geração de mulheres	290
3.3.2.1.9. O Anjo, a espada e a esponja – símbolos da paixão	292
3.3.3. A SÉRIE SOBRE O ABORTO – SEM TÍTULO	294
3.4. PAULA REGO – CONTANDO E REENCENANDO VISUALMENTE DIVERSAS HISTÓRIAS DAS EXPERIÊNCIAS DAS MULHERES	299
3.4.1. A série <i>Marriage à La Mode</i> – Segundo Hogarth de Paula Rego	299
3.4.2. <i>A Casa da Celestina</i> – um diálogo entre a literatura de Fernando Rojas e a arte visual de Paula Rego	306
3.4.3. <i>O Vasto Mar de Sargaços</i> de Jean Rhys visto por Paula	

Rego	310
3.5. O OLHAR DE PAULA REGO PARA <i>JANE EYRE</i> DE CHARLOTTE BRONTË	313
3.6. <i>O JARDIM DO INTERROGADOR</i> E OUTRAS HISTÓRIAS	325
3.6.1. Outras histórias – A Metamorfose de Kafka segundo Paula Rego	329
3.6.2. A série do Capucinho Vermelho	330
3.6.3. A História de <i>Olga</i> e de outras mulheres	332
3.7. A SÉRIE <i>POSSESSÃO</i>	337
CAPÍTULO IV	344
4.1. CONCLUSÕES	344
BIBLIOGRAFIA	347
APÊNDICE: Lista de figuras	371

INTRODUÇÃO

“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto.”

Gilles Deleuze

Esta pesquisa* centra-se no âmbito da análise das obras da artista portuguesa Paula Rego (1935); examinadas a partir da inter-relação que desenvolveremos entre os elementos formais, os conteúdos temáticos das obras e o contexto sócio-histórico no qual elas se situam no interior de um tempo e espaço delimitados. O tempo em questão inicia-se na década de 1950 e se estende até os primeiros anos de 2000. Quanto ao espaço, em primeiro lugar, circunscreveremos o espaço que a artista ocupa no interior do campo¹ da arte e as suas especificidades, ou seja, trata-se de uma artista viva – leia-se em plena

* Apesar de esta tese ser realizada em Portugal, acordamos em que fosse redigida em Português do Brasil.

¹ Toma-se de empréstimo o conceito de campo desenvolvido por Pierre Bourdieu. O campo é um espaço social complexo em constante tensão, marcado pela dinâmica interna da luta pelo reconhecimento e pelo poder. Cada campo goza de relativa autonomia em relação ao campo do poder (político e econômico), o que não significa que se pode supor que eles operem de forma independente, pois é a partir das relações entre si que se constituem como campos. Segundo Bourdieu “[a] noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis” (1996: 234). Além disso, “(...) a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra (...) [e]la deve levar em conta (...) os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor, etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris etc., e o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria de arte (...) que podem agir sobre o mercado de arte, (...) sem esquecer os membros das instituições que concorrem para a produção dos produtores (escolas de belas-artes etc.) e para a produção de consumidores aptos a reconhecer a obra de arte como tal, isto é, como valor” (1996: 259).

produção –, mulher e bem sucedida e, em segundo, as conexões derivativas que o campo da arte estabelece naturalmente com os demais campos que compõem a sociedade.

Mais precisamente, após a delimitação do tempo e do espaço, analisaremos cuidadosamente os principais fatos que marcaram o contexto sócio-histórico e político de Portugal de tal período, a fim de atingirmos dois pressupostos:

1. tomando-se por base que a arte é uma atividade criativa da mente humana que estabelece intrínsecas relações com o contexto de origem de sua produção, torna-se necessário estabelecer as relações explícitas ou implícitas que a produção artística de Paula Rego desenvolve com o seu entorno social e os elementos subjetivos que a perpassam. Como veremos, todo um universo de acontecimentos históricos, políticos, sociais e, sobretudo, de memórias subjetivas reverbera na produção da artista, culminando em dinâmicas relações de tempos e espaços simultâneos e disponibilizando múltiplos significados e diversas interpretações;
2. conforme detalharemos adiante, esta pesquisa pretende desenvolver uma metodologia para o estudo da produção artística de Paula Rego baseada nas conexões que as obras estabelecem com o seu entorno em toda a sua dimensão. Para tanto, nos alinhamos às diretrizes da interdisciplinaridade e, por conseguinte, ao pensamento dialético. Entendemos que a abordagem interdisciplinar, ao se voltar para o conhecimento, compreendendo-o como um todo, no qual todos os campos do saber devem operar em harmonia para, juntos, reorganizar e construir novas formas de responder aos desafios últimos que a complexidade do pensamento nos apresenta, termina por estabelecer um franco e direto diálogo com o pensamento dialético, que, por sua vez, também se norteia pela idéia de um “todo” constituído de suas “partes” e das relações que se desdobram a partir disso, como, por exemplo, as próprias contradições entre as partes, pois,

[q]ualquer objeto que o homem possa perceber ou criar é parte de um todo. Em cada ação empreendida, o ser humano se defronta, inevitavelmente, com

problemas interligados. Por isso, para encaminhar uma solução para os problemas, o ser humano precisa ter uma certa *visão* de conjunto deles: é a partir da visão do conjunto que nós podemos avaliar a dimensão de cada elemento do quadro (Konder, 2006: 36).

Desse modo, pretendemos desenvolver uma investigação que nos possibilite conhecer e compreender mais profundamente a produção de Paula Rego. Para tanto, procuraremos desenvolver uma metodologia que seja satisfatória para responder às várias questões que aqui levantamos. As hipóteses foram justamente pensadas a partir da especificidade do nosso objeto de estudos e das relações subseqüentes que ele estabelece com o entorno imediato. Essa é uma das premissas mais fundamentais deste trabalho, ou seja, conhecer as partes que compõe o todo. Por outras palavras, a arte não é uma atividade divorciada de seu contexto de origem e, portanto, não pode ser autônoma em relação ao seu contexto social, como tampouco pode ser considerada como um parco reflexo da sociedade. Antes de qualquer coisa, a arte é um elemento cultural e artístico que integra uma determinada sociedade.

O processo dialético da construção das obras de Paula Rego, ou seja, a relação que se estabelece entre o sujeito criador – a artista –, a obra e o contexto configura-se como um todo a ser analisado. E, assim, o todo é denominado como *O Universo Artístico de Paula Rego*. Esse universo trata de diversos conflitos sociais que envolvem várias facetas das disputas pelo poder entre homens e mulheres, entre crianças e adultos, entre quem detém o poder e quem se encontra submetido a ele. Essas disputas encontram-se permeadas por tensões sexuais e por fronteiras que se esgarçam no âmbito público e no privado. Um dos temas mais caros à artista é a subversão da ordem (impositiva) estabelecida pelos signatários do poder e representada pela educação repressora, que reproduz o paradigma tradicional do modelo paternalista de liderança familiar, pelo Estado ditador e pela impossibilidade de opção consciente que os sistemas repressores coercitivos impõem aos indivíduos.

Portanto, as questões levantadas aqui se desdobram dessa forma: por que esta pesquisa se intitula “O Poder do Universo Artístico de Paula Rego”? O que é e como se

configura esse universo artístico? Qual é o “poder” que lhe atribuímos? Qual é a especificidade desse poder? Como e em que condições o poder e o universo artístico de Paula Rego se tangenciam, convergem, interagem e se interpenetram, estabelecendo diálogos e relações entre a arte e a vida social? Que espécie de diálogos o universo artístico de Paula Rego mantém com a arte? E com a vida? Como se articulam, nesse caso, arte e vida? A arte é uma atividade que goza de autonomia em relação à sociedade?

A arte de Paula Rego reivindica contornos políticos? Qual a relação entre a produção da artista e a política? As obras da artista podem ser classificadas como uma variante da arte transgressora? É possível promover uma arte transgressora mesmo depois do final das vanguardas históricas do início do século XX?

Qual é o significado ou a importância de uma arte feita por mulheres? Qual a relação entre política sexual e arte? Quando e como, no território social, as fronteiras entre os espaços públicos (políticos) e os espaços privados (domésticos) se entrecruzam e ulteriormente se volatilizam na produção artística de Paula Rego?

O desenvolvimento dos critérios metodológicos baseia-se no campo dos estudos que abraçam a interdisciplinaridade como uma forma de construção e de reavaliação permanente do conhecimento, estabelecendo redes de conexões entre diferentes áreas e sensibilidades, reconsiderando as relações com o mundo social, natural e cultural e atribuindo-lhes novos sentidos e novos significados.

A metodologia da interdisciplinaridade a ser desenvolvida neste trabalho opera sob a égide do exame e da combinação teórica de um conjunto de disciplinas presentes no campo da arte. A investigação a ser desenvolvida pretende construir visões multidimensionais acerca do objeto de estudo e disponibilizar *uma das* metodologias de estudos possíveis para a produção do conhecimento no campo da arte. Também se tenciona atender as necessidades inevitáveis e naturais do estado atual de complexidade dos saberes das sociedades globais, no qual a troca de conhecimento e informação sugere novas metodologias e novas abordagens para promover a articulação e a reorganização das informações e o desenvolvimento do conhecimento.

Edgar Morin é um dos mais importantes pensadores da atualidade. A sua atitude de levar o pensamento complexo para o centro dos debates acerca do conhecimento

contemporâneo é de extrema pertinência, sendo uma forma lúcida de reconhecermos novas maneiras de conceber o mundo, a realidade e as ciências:

É verdade, a ambição do pensamento complexo é dar conta das articulações entre os campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento disjuntivo (um dos principais aspectos do pensamento simplificador); este isola o que separa, e oculta tudo o que religa, interage, interfere. Neste sentido o complexo aspira ao conhecimento multidimensional. (...) O pensamento complexo também é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento (2006: 06,07).

Dessa forma, investigar conceitos e definições para reconhecê-los no objeto de estudo e refletir sobre as modulações dessa articulação é uma das operações fundamentais para aprofundar o conhecimento do campo artístico e explorar as interligações com os demais campos da ciência. Almejar a onisciência é um desejo antigo da humanidade. No entanto, reconhecer os limites do conhecimento é uma questão de honestidade que todo pesquisador deve ter em mente.

Esta investigação se debruça sobre três vertentes que se relacionam entre si:

1. a vertente temática, em que as obras de Paula Rego são agrupadas em função das afinidades temáticas e inter-relacionadas com o contexto sociocultural, político, histórico e artístico;
2. a vertente formal, em que as representações visuais das obras da artista são agrupadas em função da formação e configuração de sua identidade artística, dos meios escolhidos e utilizados, da organização espacial dos suportes e da inter-relação contextual;
3. e, finalmente a vertente que configura o “Poder do Universo Artístico de Paula Rego”, na qual serão abordadas as seguintes questões: a dialética das narrativas visuais da artista com o entorno sociopolítico, com a literatura, com o cânone artístico da tradição da História da Arte Ocidental; o olhar feminista da artista sobre o entorno social; o grotesco, a paródia e o riso como agentes transgressores presentes nas suas narrativas visuais, inter-relacionados com a produção literária e artística de outros autores; o mito,

o imaginário e as memórias de infância, enfim, o desenho do “Poder do Universo Artístico de Paula Rego”.

Esta pesquisa se propõe a abranger e analisar todos os estágios que compõem a produção artística de Paula Rego, composta por mais de cinco décadas de produção, até o presente momento. Essa decisão se fundamenta em virtude de dois pressupostos:

1. debruçar-se sobre a produção artística da artista, tendo em mente o todo, ou seja, analisar o conjunto de sua obra, considerando e articulando os estágios (fases) que a compõem, a fim de compreender a inter-relação do conjunto e suas partes com o contexto sócio-histórico e artístico, tanto no espaço social quanto no campo artístico em que se encontram inseridas. Essa metodologia de pesquisa se torna necessária para atender a proposta interdisciplinar baseada numa abordagem dialética que se propõe desenvolver neste trabalho, como também reunir e agrupar os elementos que configuram “O Poder do Universo Artístico de Paula Rego”;
2. tendo-se em vista a extensão do objeto de estudo desta pesquisa, pois, por mais de cinco décadas de atividade ininterrupta, a artista sempre manteve uma média de produção bastante alta, decidiu-se, então, organizar sua produção em três amplos capítulos principais, objetivando ordenar as obras de Paula Rego em três grupos delimitados cronologicamente, de acordo com os principais elementos visuais, temáticos e contextuais que configuram significativamente uma viragem nas obras da artista.

Assim, no **Capítulo I – UM CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO, POLÍTICO, CULTURAL E ARTÍSTICO PARA PAULA REGO – DA DITADURA SALAZARISTA ATÉ MEADOS DOS ANOS 1980** –, reunimos e organizamos as diversas informações concernentes ao contexto sócio-histórico, político, artístico e cultural que nos fornecem os subsídios necessários para interconectá-los ao contexto da produção artística de Paula Rego daquele período, para desenvolvermos a metodologia interdisciplinar que é

proposta por esta pesquisa. Nele, abordamos as seguintes questões: *A infância de Paula Rego; O contexto histórico; A formação artística de Paula Rego na Slade School of Fine Arts em Londres; Em busca de novos horizontes estéticos – revelações criativas na juventude: apetite de expressão; angústia e mudanças na vida e obra de Paula Rego; A temática da dominação e do tempo passado; Hibridizações de histórias, personagens e formas; desconstrução e reconstrução visual de dramas humanos; Contos Populares Portugueses e indícios para uma nova viragem no percurso artístico de Paula Rego.*

Dando continuidade à nossa metodologia, no **Capítulo II – UMA VIRAGEM RADICAL NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE PAULA REGO – O RETORNO AO FIGURATIVO**, mapeamos os elementos que propiciaram uma expressiva viragem na produção artística de Paula Rego e toda uma ordem de questões que marcaram o seu amadurecimento como artista, todos devidamente inter-relacionados com o contexto de então. Desse modo, nesse capítulo abordamos: germinações criativas e subjetividade nos novos trabalhos de Paula Rego – narrativas zoomórficas, *A série do Macaco Vermelho; O triângulo amoroso entre o Macaco Vermelho, a mulher do Macaco Vermelho e o Urso; A vingança dos bichos; a série das óperas e o Muro dos Proles; Eloquências visuais das Vivian Girls, as heroínas de Paula Rego; Laços de família – reformulações visuais nas pinturas da série Menina e o Cão de Paula Rego; Deixando cair as máscaras; Produção gráfica de Paula Rego – a gravura como medium de criação e expressão visual e, finalmente, Paula Rego – a primeira artista associada da National Gallery de Londres.*

O **Capítulo III, UM CICLO COMPLETAMENTE NOVO NO TRABALHO DE PAULA REGO**, constitui uma nova viragem tanto técnica quanto estética na trajetória da artista. Portanto, nesse capítulo assinalamos o eixo norteador das principais alterações das práticas da artista que marcam esse período. Desenvolvemos esse capítulo a partir dos seguintes assuntos: *A utilização do pastel como medium e a sistematização do desenho de observação; Diálogos visuais entre Paula Rego e alguns dos mais inesquecíveis contos de fadas; O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós revisitado por Paula Rego; Paula Rego – contando e reencenando visualmente diversas histórias das experiências das mulheres; O olhar de Paula Rego para Jane Eyre de Charlotte Brontë, finalizando com O Jardim do Interrogador e outras histórias.*

Finalmente, no **Capítulo IV, CONCLUSÕES**, onde se analisam os resultados obtidos, foi arrolada uma série de comentários pertinentes ao propósito inicial desta investigação. Ou seja, reconhecem-se na interdisciplinaridade e no pensamento dialético, elementos positivos para a fundamentação teórica e prática para o desenvolvimento metodológico proposto neste trabalho, tendo como objeto de estudos a produção artística de Paula Rego.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Paula Rego. <i>A Família</i> , 1988. Acrílico s/ papel montado em tela 213,4 x 152,4 cm.	13
Fig. 2	John Tenniel. <i>Alice no País das Maravilhas</i> .	15
Fig. 3	John Tenniel. <i>Alice no País das Maravilhas</i> .	15
Fig. 4	Beatrix Potter. <i>Peter Rabbit</i> .	15
Fig. 5	Arthur Rackham. Ilustração para <i>Rip Van Winkle</i> .	15
Fig. 6	Benjamin Rabier. <i>L'Assiette au Beurre – Bêtes & Gens</i> .	16
Fig. 7	Benjamin Rabier. <i>La Vache qui Rit</i> .	16
Fig. 8	Porta da Fundação da Exposição do Mundo Português, 1940. Obra do arquiteto: Cottinelli Telmo .	28
Fig. 9	Cartaz da Exposição do Mundo Português, 1940.	29
Fig. 10	Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, 1940.	29
Fig. 11	Honoré Daumier. <i>Le peintre: la mise au tombeau ou L'Artiste</i> , 1849. Óleo s/ tela.	36
Fig. 12	Gustave Courbet. <i>Os quebradores de pedra</i> , 1849. Óleo s/ tela, 159 x 259 cm.	36
Fig. 13	Ticiano. <i>Vênus de Urbino</i> , 1538. Óleo s/ tela, 120x165cm.	37
Fig. 14	Édouard Manet. <i>Olympia</i> , 1863. Óleo s/ tela, 130,5 x 190 cm.	37
Fig. 15	Frontispício do nº 1 de <i>Orpheu</i> , (Jan., Fev., Mar.) 1915.	40
Fig. 16	Frontispício do nº 2 de <i>Orpheu</i> , (Abr., Mai., Jun.) 1915.	40
Fig. 17	Paula Rego. <i>Under Milk Wood</i> , 1954. Óleo s/ tela, 110 x 110 cm.	43

Fig. 18	Paula Rego. <i>Comemoração (Festa de Anos)</i> , 1953. Óleo s/ tela, 124 x 205 cm.	43
Fig. 19	Paula Rego. <i>Pintura do Modelo</i> , 1954. Óleo s/ tela, 68 x 55 cm.	45
Fig. 20	Jean Dubuffet. <i>Campagne Heureuse</i> , 1944. Óleo s/tela, 130,5 x 89 cm.	47
Fig. 21	Jean Dubuffet. <i>A Widow</i> , 1943. Óleo s/tela, 91,4 x 76 cm.	47
Fig. 22	Paula Rego. <i>O Exilado</i> , 1963. Colagem, grafite e óleo s/ tela, 152 x 152 cm.	53
Fig. 23	Paula Rego. <i>Quando tínhamos uma Casa de Campo</i> , 1961. Óleo e colagem s/ tela, 49,5 x 244,5 cm.	54
Fig. 24	Paula Rego. <i>Salazar a Vomitar a Pátria</i> , 1960. Óleo s/ papel, 104 x 120 cm.	55
Fig. 25	Francisco de Goya. <i>Saturno Devorando os Seus Filhos</i> , 1820-1823. Óleo s/estruque, transferido para tela, 146 x 83 cm.	56
Fig. 26	Paula Rego. Pormenor de <i>Salazar a Vomitar a Pátria</i> , 1960.	56
Fig. 27	Paula Rego. <i>Aurora Ibérica</i> , 1962. Colagem e óleo s/tela, 72,5 x 92 cm.	58
Fig. 28	Paula Rego. <i>Manifesto</i> , 1965. Colagem e acrílico s/tela, 183 x 152 cm.	59
Fig. 29	Paula Rego. <i>Regicídio</i> , 1965. Colagem e óleo s/tela, 150 x 200 cm.	61
Fig. 30	Paula Rego. <i>Sempre às ordens de Vossa Excelência</i> , 1961. Óleo s/ papel, 22,5 x 25 cm.	63
Fig. 31	Paula Rego. <i>Foi Estabelecida a Ordem</i> , 1961. Óleo s/papel, 41,5 x 47,5 cm.	63
Fig. 32	Paula Rego. <i>Refeição</i> , 1959. Colagem e óleo s/ tela, 95 x 113 cm.	63

Fig. 33	Paula Rego. <i>Provérbio Popular</i> , 1961. Colagem e óleo s/tela, 96,5 x 123,5 cm.	63
Fig. 34	Paula Rego. <i>Schmit's Restaurant</i> , 1959. Óleo s/tela, 101 x 126 cm.	63
Fig. 35	Paula Rego. <i>Gula</i> , 1959. Óleo s/tela, 100 x 140 cm.	63
Fig. 36	Max Ernst. <i>A Virgem a Bater no Menino Jesus em Frente de Três Testemunhas (AB, PE e o Artista)</i> , 1926. Óleo s/tela, 196 x 130 cm.	64
Fig. 37	Paula Rego. <i>Cães Vadios de Barcelona</i> , 1965. Colagem e óleo s/tela, 160 x 185 cm.	65
Fig. 38	Paula Rego. <i>Centauro</i> , 1964. Colagem e óleo s/tela, 140 x 139 cm.	67
Fig. 39	Paula Rego. <i>Senhor Vicente e sua Esposa</i> , 1961. Colagem e óleo s/tela, 90,5 x 90,5 cm.	67
Fig. 40	Paula Rego. <i>Violência Infantil</i> , 1963. Técnica mista s/ tela, 101 x 152 cm.	67
Fig. 41	Paula Rego. <i>Rainha</i> , 1961. Colagem, giz de cera e óleo s/tela, 20 x 30 cm.	68
Fig. 42	Paula Rego. <i>Troféu</i> , 1960. Óleo s/papel, 29 x 42 cm.	68
Fig. 43	Paula Rego. <i>Neve</i> , 1964. Colagem e óleo s/ tela, 68 x 92 cm.	68
Fig. 44	Pablo Picasso. <i>Bañista Jugando a la Pelota</i> , 1932. Óleo s/tela, 146,2 x 114,6 cm.	79
Fig. 45	Joan Miró. <i>Mulheres e Pássaro ao Luar</i> , 1949. Óleo s/tela, 81 x 66 cm.	79
Fig. 46	Bordalo Pinheiro. <i>Os Fantoches de Madame Diabo</i> . Litografia colorida, 1884.	80
Fig. 47	Bordalo Pinheiro. <i>O Solitário de Val de Lobos</i> . Litografia. Publicado n' <i>A Lanterna Mágica</i> , 26/06/1875.	80

Fig. 48	Paula Rego. <i>Hydra</i> , 1969. Colagem e acrílico s/tela, 120 x 120 cm.	81
Fig. 49	Paula Rego. <i>Os Mártires</i> , 1967. Colagem e acrílico s/tela, 130 x 95 cm.	85
Fig. 50	Paula Rego. <i>O Quarto dos Castigos</i> , 1969. Técnica mista s/tela, 120 x 120 cm.	87
Fig. 51	Paula Rego. <i>Mussel Beach</i> , 1969. Colagem e acrílico s/tela, 150 x 150 cm.	91
Fig. 52	Paula Rego. <i>Contos Populares Portugueses: three little devils, wrapped in white thread</i> . 1975. Guache s/papel, 70 x 50 cm.	95
Fig. 53	Paula Rego. <i>Contos Populares Portugueses: Branca Flor – Boy gambling with devil</i> , 1974. Guache s/papel, 70 x 50 cm.	95
Fig. 54	Paula Rego. <i>Contos Populares Portugueses: Branca Flor – O diabo e a esposa do diabo</i> , 1975. Guache s/papel, 70 x 50 cm.	95
Fig. 55	Paula Rego. <i>Contos Populares Portugueses: Branca Flor – Duas pombas a tomar banho</i> , 1975. Guache s/papel, 70 x 49,6 cm.	95
Fig. 56	Paula Rego. Pormenor de <i>Hampton Court</i> , 1977. Colagem e acrílico s/tela, 122 x 122 cm.	96
Fig. 57	Pormenor da fachada de <i>Hampton Court Palace</i> , Londres.	96
Fig. 58	Paula Rego. <i>Cena doméstica com Cão Verde</i> , 1977. Colagem, guache e acrílico s/tela, 153 x 102 cm.	97
Fig. 59	Paula Rego. Pormenor de <i>Cena Doméstica com Cão Verde</i> .	97
Fig. 60	Paula Rego. <i>Anunciação</i> , 1981. Colagem e acrílico s/tela, 200 x 250 cm.	98
Fig. 61	Sandro Botticelli. <i>A Anunciação</i> , c. 1489-90. Têmpera s/tela, 150 x 156 cm.	100

Fig. 62	Paula Rego. <i>The Bride's Secret Diary</i> , 1981. Papel, colagem e acrílico s/tela, 150 x 150 cm.	101
Fig. 63	Paula Rego. <i>O Nascimento do Macaco Vermelho</i> , 1981. Acrílico s/papel, 68,5 x 101 cm.	109
Fig. 64	Paula Rego. <i>O Macaco Vermelho oferece ao Urso uma Pomba Envenenada</i> , 1981. Acrílico s/papel, 69 x 101 cm.	110
Fig. 65	Paula Rego. <i>O Macaco Vermelho a Bater na Mulher</i> , 1981. Acrílico s/papel, 65 x 105 cm.	110
Fig. 66	Paula Rego. <i>A Mulher do Macaco Vermelho Corta-lhe o Rabo</i> , 1981. Acrílico s/papel, 69 x 105 cm.	111
Fig. 67	Paula Rego. <i>O Urso, A Mulher e o Filho do Urso, Brincam com o Macaco Vermelho</i> , 1981. Acrílico s/papel, 68 x 101 cm.	111
Fig. 68	Paula Rego. <i>Macacos Desenhavam um ao Outro</i> , 1981, Acrílico s/papel, 68,5 x 101 cm.	113
Fig. 69	Paula Rego. <i>Borboleta escapa do Leão e do Cão</i> , 1981. Acrílico s/papel, 68,5 x 101 cm.	113
Fig. 70	Paula Rego. <i>Macaco Vermelho a Desenhava</i> , 1981. Acrílico s/ papel, 76,50 x 56 cm.	114
Fig. 71	Paula Rego. <i>Meio Formiga, Meio Leão</i> , 1981. Acrílico s/papel, 76,50 x 56 cm.	115
Fig. 72	Paula Rego. <i>Criatura Encarnada</i> , 1981. Acrílico s/papel, 76 x 56 cm.	115
Fig. 73	Paula Rego. <i>Macaco a hipnotizar uma Galinha</i> , 1982. Acrílico s/papel, 78 x 58 cm.	116
Fig. 74	Paula Rego. <i>Coelha Grávida a Dizer aos pais</i> , 1982. Acrílico s/papel, 103 x 141 cm.	117
Fig. 75	Paula Rego. <i>Lovers</i> , 1982. Acrílico s/ papel, 122 x 152 cm.	118

Fig. 76	Paula Rego. <i>Little Girl Showing Off</i> , 1982. Acrílico s/ papel, 103 x 141 cm.	118
Fig. 77	Paula Rego. <i>O Jantar do Mocho</i> , 1982. Acrílico s/ papel, 103 x 141 cm.	118
Fig. 78	Paula Rego. <i>Pioneers</i> , 1982. Acrílico s/papel, 122 x 152 cm.	118
Fig. 79	Paula Rego. <i>A Couve em Lágrimas e o Coelho</i> , 1982. Acrílico s/papel, 103 x 141 cm.	119
Fig. 80	Paula Rego. <i>Going Out</i> , 1982. Acrílico s/papel, 102 x 136 cm.	119
Fig. 81	Paula Rego. <i>Couve e Batata</i> , 1982. Acrílico s/papel, 103 x 141 cm.	120
Fig. 82	Paula Rego. <i>The Chicken persuading the Woman</i> , 1982. Acrílico s/tela, 122 x 152 cm.	120
Fig. 83	Paula Rego. <i>Menina com Dois Macacos</i> , 1981. Acrílico s/ papel, 78,5 x 134 cm.	121
Fig. 84	Paula Rego. <i>Pássaro Doente</i> , 1982. Acrílico s/ papel, 122 x 152 cm.	121
Fig. 85	Paula Rego. Pormenor de <i>La Bohème</i> , 1983.	124
Fig. 86	Paula Rego. <i>Faust</i> , 1983. Acrílico s/ papel, 240 x 203 cm.	125
Fig. 87	Paula Rego. <i>The Girl of the Golden West</i> , 1983. Acrílico s/papel, 240 x 203 cm.	125
Fig. 88	Paula Rego. <i>La Bohème</i> , 1983. Acrílico s/papel, 240 x 203 cm.	126
Fig. 89	Paula Rego. <i>Aida</i> , 1983. Acrílico s/ papel, 240 x 203 cm.	130
Fig. 90	Paula Rego. <i>O Muro dos Proles</i> , 1984. Acrílico s/papel, 244 x 1220 cm.	133
Fig. 91	Hieronymus Bosch. Lateral esquerdo do tríptico <i>O</i>	

	<i>Jardim das Delícias Terrenas: Paraíso, e lateral direito: Inferno</i> , c. 1504. Óleo s/madeira, 2,20 x 97 cm cada um.	134
Fig. 92	Paula Rego. Pormenor de <i>O Muro dos Proles</i> , 1984.	134
Fig. 93	Paula Rego. Pormenor de <i>O Muro dos Proles</i> , 1984.	134
Fig. 94	Paula Rego. Pormenor de <i>O Muro dos Proles</i> , 1984.	135
Fig. 95	Paula Rego. Pormenor de <i>O Muro dos Proles</i> , 1984.	135
Fig. 96	Paula Rego. Pormenor de <i>O muro dos Proles</i> , 1984.	136
Fig. 97	Henry Darger. Pormenor das <i>Vivian Girls</i> , s/d.	141
Fig. 98	Henry Darger. Pormenor das <i>Vivian Girls</i> , s/d.	141
Fig. 99	Henry Darger. Pormenor das <i>Vivian Girls</i> , s/d.	142
Fig. 100	Henry Darger. Pormenor das <i>Vivian Girls</i> , s/d.	142
Fig. 101	Henry Darger. Pormenor das <i>Vivian Girls</i> , s/d.	142
Fig. 102	Paula Rego. <i>As Vivian Girls partindo a Louça da China</i> , 1984. Acrílico s/ tela, 240 x 180 cm.	143
Fig. 103	Paula Rego. <i>As Vivian Girls na Tunísia</i> , 1984. Acrílico s/tela, 200 x 100 cm.	143
Fig. 104	Paula Rego. <i>As Vivian Girls como Moinhos de Vento</i> , 1984. Acrílico s/tela, 242 x 179 cm.	145
Fig. 105	Paula Rego. <i>As Vivian Girls na Fazenda</i> , 1984. Acrílico s/tela, 240 x 180 cm.	145
Fig. 106	Paula Rego. <i>Toute em flammes</i> , 1984. Acrílico s/ tela, 207 x 161 cm.	146
Fig. 107	Paula Rego. <i>Paraíso</i> , 1985. Acrílico s/tela, 220 x 200 cm.	146
Fig. 108	Paula Rego. <i>Na Praia</i> , 1985. Acrílico s/ papel, 200 x 220 cm.	147
Fig. 109	Paula Rego. <i>Meninas com óculos escuros e Legumes</i> , 1985. Acrílico s/tela, 180 x 242 cm.	147

Fig. 110	Paula Rego. <i>A Noiva</i> , 1985. Acrílico s/papel, 220 x 200 cm.	148
Fig. 111	Paula Rego. <i>Sem Título (Menina e o Cão)</i> , 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.	152
Fig. 112	Paula Rego. <i>Sem Título (Menina e o Cão)</i> , 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.	152
Fig. 113	Paula Rego. <i>Sem Título (Menina e o Cão)</i> , 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.	153
Fig. 114	Paula Rego. <i>Sem Título (Menina e o Cão)</i> , 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.	153
Fig. 115	Paula Rego. <i>Sem Título (Menina e o Cão)</i> , 1986. Acrílico s/papel, 111 x 75 cm.	153
Fig. 116	Paula Rego. <i>Sem Título (Menina e o Cão)</i> , 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.	153
Fig. 117	Paula Rego. <i>Menina a levantar as saias a um Cão</i> , 1986. Acrílico s/papel, 80 x 60 cm.	155
Fig. 118	Paula Rego. <i>Abracadabra</i> , 1986. Acrílico s/papel s/tela, 157 x 150 cm.	156
Fig. 119	Paula Rego. <i>Armadilha</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.	157
Fig. 120	Paula Rego. <i>Duas Meninas e um Cão</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.	157
Fig. 121	Paula Rego. <i>A Presa</i> , 1986. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.	157
Fig. 122	Paula Rego. <i>Dormindo</i> , 1986. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.	157
Fig. 123	Paula Rego. <i>A Pequena Assassina</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.	159
Fig. 124	Paula Rego. <i>Olhando para trás</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.	159

Fig. 125	Paula Rego. Estudo para <i>As Criadas</i> , 1987. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.	167
Fig. 126	Paula Rego. Estudo para <i>As Criadas</i> , 1987. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.	167
Fig. 127	Paula Rego. Estudo para <i>As Criadas</i> , 1987. Caneta e aguada s/papel, 29,6 x 42 cm.	167
Fig. 128	Paula Rego. Estudo para <i>As Criadas</i> , 1987. Caneta e aguada s/papel, 29,6 x 42 cm.	167
Fig. 129	Paula Rego. <i>As Criadas</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 243,9 cm.	168
Fig. 130	Paula Rego. <i>A filha do Soldado</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.	170
Fig. 131	Paula Rego. <i>O Cadete e a Irmã</i> , 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.	171
Fig. 132	Paula Rego. <i>Partida</i> , 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.	172
Fig. 133	Paula Rego. Estudo para <i>Partida</i> , 1988. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.	172
Fig. 134	Paula Rego. <i>A Filha do Polícia</i> , 1987. Acrílico s/papel s/tela, 213, 4 x 152,4 cm.	173
Fig. 135	Paula Rego. Estudo para <i>A Filha do Polícia</i> , 1987. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.	173
Fig. 136	Paula Rego. <i>A Família</i> , 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 213,4 cm.	175
Fig. 137	Paula Rego. Estudo para <i>A Família</i> , 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42 cm.	175
Fig. 138	Paula Rego. Desenhos para <i>A Dança</i> , 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm.	176
Fig. 139	Paula Rego. Desenhos para <i>A Dança</i> , 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm.	176

- Fig. 140 **Paula Rego.** Desenhos para *A Dança*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm. 177
- Fig. 141 **Paula Rego.** Desenhos para *A Dança*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm. 177
- Fig. 142 **Paula Rego.** *A Dança*, 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 274,3 cm. 177
- Fig. 143 **Paula Rego.** *Um sapo ia pedir a noiva em casamento*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta, 22,3 x 21,6 cm. 183
- Fig. 144 **Paula Rego.** *Rub-a-dub-dub*, 1994. Gravura a água-forte e aguatinta colorida à mão, 31,4 x 21,5 cm. 183
- Fig. 145 **Paula Rego.** *A Velha Mãe Hubbard I*, 1994. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 31,5 x 21,2 cm. 183
- Fig. 146 **Paula Rego.** *A Velha Mãe Hubbard II*, 1994. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 32,1 x 21,5 cm. 183
- Fig. 147 **Paula Rego.** *Baa, Baa, Black Sheep*, 1989. Água-forte e aguatinta. 32,2 x 21,6 cm. 184
- Fig. 148 **Paula Rego.** *Old Mother Goose*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta colorida à mão. 32,5 x 21,4 cm. 186
- Fig. 149 **Francisco de Goya.** *O sono da razão produz monstros* (Capricho 43), 1797-1798. Gravura a água-forte e aguatinta, 21,6 x 15,2 cm. 187
- Fig. 150 **Francisco de Goya.** *Recuando até ao avô* (Capricho 39), 1797-1798. Gravura a água-forte e aguatinta, 21,5 x 15 cm. 188
- Fig. 151 **Paula Rego.** *Polly pôs a chaleira ao lume*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta, 21, 3 x 22, 6 cm. 188
- Fig. 152 **Paula Rego.** *A Mulher Velha que vive num sapato*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta, 32,3 x 38 cm. 189
- Fig. 153 **Paula Rego.** *Quantas milhas são daqui até a Babilônia?*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta, 32,2 x 21,1 cm. 189

Fig. 154	Paula Rego. <i>Bait</i> , 1999. Água-forte e aguatinta, 29 x 19,4 cm.	194
Fig. 155	Paula Rego. <i>The Voices I</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta s/ camada de açúcar, 29,5 x 20 cm.	195
Fig. 156	Paula Rego. <i>The Voices II</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta s/ camada de açúcar, 29,5 x 20 cm.	195
Fig. 157	Paula Rego. <i>The Voices III</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta s/ camada de açúcar, 29,5 x 20 cm.	195
Fig. 158	Paula Rego. <i>Illumination</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	196
Fig. 159	Paula Rego. <i>Ecstasy</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	196
Fig. 160	Paula Rego. <i>On the Hill</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 45 cm.	196
Fig. 161	Paula Rego. <i>Armour</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	198
Fig. 162	Paula Rego. <i>Execution</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	198
Fig. 163	Paula Rego. <i>Fareweel</i> , 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	198
Fig. 164	Paula Rego. <i>Messenger</i> , 1996-98. Água-forte e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	199
Fig. 165	Paula Rego. <i>Lost Girl</i> , 1996-98. Água-forte e gravura a ponta- seca, 29,5 x 19,8 cm.	199
Fig. 166	Paula Rego. <i>Black Dog</i> , 1996-98. Água-forte e aguatinta, 29,5 x 20 cm.	199
Fig. 167	Paula Rego. Estudo para <i>A Prova</i> , 1990. Lápis e aguada s/papel, 27,3 x 34,9 cm.	203
Fig. 168	Paula Rego. Estudo para <i>A Prova</i> , 1990. Lápis e aguada s/papel, 49 x 49 cm.	203

Fig. 169	Paula Rego. <i>A Prova</i> , 1990. Acrílico s/papel s/tela, 183 x 132 cm.	203
Fig. 170	Paula Rego. Estudo para <i>A Madrinha do Novilheiro</i> , 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 48 x 51 cm.	205
Fig. 171	Paula Rego. Estudo para <i>A Madrinha do Novilheiro</i> , 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 26 x 31,1 cm.	205
Fig. 172	Paula Rego. <i>A Madrinha do Novilheiro</i> , 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 122 x 152,4 cm.	206
Fig. 173	Paula Rego. Estudo para <i>O Tempo – Passado e Presente</i> , 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 53 x 48 cm.	207
Fig. 174	Paula Rego. Estudo para <i>O Tempo – Passado e Presente</i> , 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 61 x 46 cm.	207
Fig. 175	Paula Rego. <i>O Tempo – Passado e Presente</i> , 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 183 x 183 cm.	207
Fig. 176	Philippe de Champaigne. <i>O Sonho de São José</i> , c. 1636. Óleo s/tela, 209,5 x 155,8 cm.	209
Fig. 177	Paula Rego. <i>O Sonho de José</i> , 1990. Acrílico s/papel s/tela, 183 x 122 cm.	210
Fig. 178	Paula Rego. Estudo para <i>O Sonho de José</i> . Lápis s/papel, 41,9 x 29,9 cm.	210
Fig. 179	Carlo Crivelli. <i>Madonna della Rondine</i> , c.1491-2. Óleo e têmpera de ovo s/ tela, 150,5 x 107,3 cm.	212
Fig. 180	Paula Rego. Pormenor do painel esquerdo de <i>O Jardim de Crivelli</i> , 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 190 x 240 cm.	213
Fig. 181	Paula Rego. Pormenor do painel esquerdo de <i>O Jardim de Crivelli</i> , 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 190 x 240 cm.	214
Fig. 182	Paula Rego. Pormenor do painel direito de <i>O Jardim de Crivelli</i> , 1990-91. Acrílico s/papel s/ tela, 190 x 260 cm.	214

Fig. 183	Paula Rego. Pormenor do painel direito de <i>O Jardim de Crivelli</i> , 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 190 x 260 cm.	215
Fig. 184	Paula Rego. <i>Caritas</i> , 1993-94. Acrílico s/tela, 200 x 240 cm.	218
Fig. 185	Paula Rego. <i>A Primeira Missa no Brasil</i> , 1993. Acrílico s/tela, 130 x 180 cm.	219
Fig. 186	Victor Meirelles. <i>A Primeira Missa no Brasil</i> , 1860. Óleo s/tela, 268 x 356 cm.	220
Fig. 187	Paula Rego. <i>A artista no seu atelier</i> , 1993. Acrílico s/papel montado em tela, 180 x 130 cm.	222
Fig. 188	Paula Rego. <i>O Celeiro</i> , 1994. Acrílico s/tela, 270 x 190 cm.	222
Fig. 189	Paula Rego. <i>Mulher-Cão</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	227
Fig. 190	Paula Rego. <i>Latindo</i> , 1994. Pastel s/tela, 100 x 76 cm.	228
Fig. 191	Paula Rego. <i>Ajeitando-se</i> , 1994. Pastel s/tela, 76 x 100 cm.	229
Fig. 192	Paula Rego. <i>A espera de comida</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	229
Fig. 193	Paula Rego. <i>Bad Dog</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	230
Fig. 194	Paula Rego. <i>Focinhar</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	231
Fig. 195	Paula Rego. <i>A Dormir</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	232
Fig. 196	Paula Rego. <i>Lush</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	233
Fig. 197	Paula Rego. <i>Target</i> , 1994. Pastel s/tela, 160 x 120 cm.	233
Fig. 198	Paula Rego. <i>Traça</i> , 1994. Pastel s/tela, 160 x 120 cm.	233
Fig. 199	Paula Rego. <i>Quieta!</i> , 1994. Pastel s/tela, 160 x 120 cm.	233
Fig. 200	Paula Rego. <i>A Noiva</i> , 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.	234

Fig. 201	Paula Rego. <i>Captain Hook and the Lost Boy</i> , 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,7 x 19,8 cm.	237
Fig. 202	Paula Rego. <i>Wendy and Hook</i> , 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 20,1 cm.	237
Fig. 203	Paula Rego. <i>Wendy sewing on Peter's Shadow</i> , 1992. Gravura a água-forte e aguatinta, 27,8 x 20,1 cm.	239
Fig. 204	Paula Rego. <i>Flying Children</i> , 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 19,9 cm.	239
Fig. 205	Paula Rego. <i>The House under the Ground</i> , 1992. Água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 27,6 cm.	240
Fig. 206	Paula Rego. <i>Mermaid drowning Wendy</i> , 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 20,1 cm.	240
Fig. 207	Paula Rego. <i>Boys and Pirates fighting</i> , 1992. Água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 20 cm.	241
Fig. 208	Paula Rego. <i>Hook and Peter</i> , 1992. Água-forte a cores e aguatinta, 27,7 x 20 cm.	241
Fig. 209	Paula Rego. <i>The Return</i> , 1992. Água-forte a cores e aguatinta, 27,8 x 27,7 cm.	242
Fig. 210	Paula Rego. <i>Wendy's Song</i> , 1992. Água-forte a cores e aguatinta, 13,8 x 13,8 cm.	242
Fig. 211	Paula Rego. <i>Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.	244
Fig. 212	Francisco de Goya. <i>Les Vieilles ou O Tempo e as Velhas</i> , 1810-1812. Óleo s/tela, 181 x 125 cm.	245
Fig. 213	Escola de Fontainebleau. <i>Gabrielle d'Estrées e sua Irmã no Banho</i> , cerca de 1592. Óleo s/madeira, 96 x 125 cm.	245
Fig. 214	Paula Rego. <i>Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.	246

Fig. 215	Paula Rego. <i>Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.	246
Fig. 216	Paula Rego. <i>Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 162 x 155 cm.	246
Fig. 217	Paula Rego. <i>Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.	246
Fig. 218	Paula Rego. <i>Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney</i> , 1995. Tríptico, Pastel s/papel montado em alumínio, cada painel 150 x 150 cm.	247
Fig. 219	Paula Rego. <i>Branca de Neve a brincar com o Troféu do Pai</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.	250
Fig. 220	Paula Rego. <i>Branca de Neve a Madrasta</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.	250
Fig. 221	Paula Rego. <i>Branca de Neve engole a maçã envenenada</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.	251
Fig. 222	Paula Rego. <i>Branca de Neve no cavalo do Príncipe</i> , 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.	251
Fig. 223	Paula Rego. <i>Gepeto a lavar Pinóquio</i> , 1996. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.	252
Fig. 224	Paula Rego. <i>A Fada Azul sussurrando para Pinóquio</i> , 1996. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 110 cm.	253
Fig. 225	Paula Rego. <i>Hey-diddley-dee an Actor's Life for Me</i> , 1996. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.	253
Fig. 226	Murillo. <i>Menina com Flores</i> , 1665-70. Óleo s/tela, 121,3 x 98,7cm.	265
Fig. 227	Murillo. <i>Dois Rapazes do Campo e um Miúdo Negro</i> ,	

	1660. Óleo s/tela, 168,3 x 109,8 cm.	265
Fig. 228	Murillo. <i>Madonna do Rosário</i> , 1679-80. Óleo s/tela, 200 x 128,2 cm.	265
Fig. 229	Paula Rego. <i>Entre as Mulheres</i> , 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 130 cm.	273
Fig. 230	Paula Rego. <i>A Cela</i> , 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 120 x 160 cm.	276
Fig. 231	Paula Rego. Estudo para <i>A Cela</i> , 1997.	277
Fig. 232	Paula Rego. <i>Poleiro</i> , 1997. Pastel s/papel Montado em alumínio, 120 x 100 cm.	278
Fig. 233	Paula Rego. <i>À Janela</i> , 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 130 cm.	278
Fig. 234	Paula Rego. <i>No Deserto</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.	279
Fig. 235	Paula Rego. <i>O Embaixador de Jesus</i> , 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 180 cm.	281
Fig. 236	Paula Rego. <i>O sonho de Amélia</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 162 x 150 cm.	283
Fig. 237	Paula Rego. <i>O Repouso durante a Fuga para o Egito</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.	285
Fig. 238	Paula Rego. <i>A Capoeira</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.	287
Fig. 239	Paula Rego. <i>Prostrada</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 100 x 80 cm.	288
Fig. 240	Paula Rego. <i>A Neta</i> , 1998. Pastel s/ papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.	289
Fig. 241	Paula Rego. <i>Mãe</i> , 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 130 cm.	289

Fig. 242	Paula Rego. <i>Dionísia</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 100 x 80 cm.	290
Fig. 243	Paula Rego. <i>Anjo</i> , 1998. Pastel s/ papel montado em alumínio, 180 x 130 cm.	292
Fig. 244	Paula Rego. <i>Tríptico</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio. Três painéis, cada 100 x 100 cm.	294
Fig. 245	Paula Rego. <i>Tríptico</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio. Três painéis, cada 100 x 100 cm.	294
Fig. 246	Paula Rego. <i>Tríptico</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio. Três painéis, cada 100 x 100 cm.	295
Fig. 247	Paula Rego. <i>Sem Título, n°1</i> , 1998-9. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	295
Fig. 248	Paula Rego. <i>Sem Título, n°2</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	295
Fig. 249	Paula Rego. <i>Sem Título, n°3</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	295
Fig. 250	Paula Rego. <i>Sem Título, n°4</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	296
Fig. 251	Paula Rego. <i>Sem Título, n°5</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	296
Fig. 252	Paula Rego. <i>Sem Título, n°6</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	297
Fig. 253	Paula Rego. <i>Sem Título, n°7</i> , 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.	297
Fig. 254	Paula Rego. <i>Sem Título, n°8</i> , 2000. Gravura a água-forte, 19,8 x 29,5 cm.	297
Fig. 255	William Hogarth. <i>Marriage à la Mode: O contrato nupcial</i> , 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.	299
Fig. 256	William Hogarth. <i>Marriage à la Mode: The Tete-a-Tete</i> , 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.	299

Fig. 257	William Hogarth. <i>Marriage à la Mode: The Inspection</i> , 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.	299
Fig. 258	William Hogarth. <i>Marriage à la Mode: The Toilette</i> , 1743-45. Óleo s/tela, 70,9 x 90,8 cm.	299
Fig. 259	William Hogarth. <i>Marriage à la Mode: The Bagnio</i> , 1743-45. Óleo s/tela, 70,5 x 90,8 cm.	300
Fig. 260	William Hogarth. <i>Marriage à la Mode: The Lady's Death</i> , 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.	300
Figs. 261, 262, 263	Paula Rego. <i>Sedução I, II e III</i> (Estudos para o tríptico <i>Marriage à La Mode</i>), 1999. Lápis, tinta e aquarela s/papel 41,8 x 29, 6 cm (cada estudo).	302
Fig. 264	Paula Rego. <i>Esponsais, segundo 'Marriage à la Mode' de Hogarth</i> , 1999. Pastel s/papel montado em alumínio, painel esquerdo, 150 x 160 cm.	302
Fig. 265	Paula Rego. <i>Lições, segundo 'Marriage à la Mode' por Hogarth</i> , 1999. Pastel s/papel montado em alumínio, painel central, 150 x 90 cm.	304
Fig. 266	Paula Rego. <i>Naufrágio, segundo 'Marriage à la Mode' por Hogarth</i> , 1999. Pastel s/papel montado em alumínio, painel direito, 150 x 160 cm.	304
Fig. 267	Paula Rego. Estudo para ' <i>Celestina</i> ' I, 1999. Lápis, tinta-da-china e aquarela s/papel, 42 x 59 cm.	306
Fig. 268	Paula Rego. Estudo para ' <i>Celestina</i> ' II, 1999. Lápis, tinta-da-china e aquarela s/papel, 42 x 59 cm.	306
Fig. 269	Paula Rego. <i>A Casa de Celestina</i> , 2000-2001. Pastel s/papel montado em alumínio, 200 x 240 cm.	307
Fig. 270	Paula Rego. <i>Vasto Mar de Sargaços I</i> , 2000. Lápis, tinta e aquarela s/papel, 20 x 19,5 cm.	310
Fig. 271	Paula Rego. <i>Vasto Mar de Sargaços II</i> , 2000. Lápis, tinta e aquarela s/papel, 23,2 x 14,3 cm.	310

Fig. 272	Paula Rego. <i>Vasto Mar de Sargaços</i> , 2000. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 244 cm.	310
Fig. 273	Paula Rego. <i>Jane</i> , 2002. Pastel s/ papel montado em alumínio, 120 x 100 cm.	313
Fig. 274	Paula Rego. <i>Edward</i> , 2002. Pastel s/ papel montado em alumínio, 100 x 80 cm.	313
Fig. 275	Paula Rego. <i>O Macaco de Bertha</i> , 2002. Pastel s/papel montado em alumínio, 120 x 100 cm.	315
Fig. 276	Paula Rego. <i>Inspecção</i> , 2001. Litografia s/pedra, 38 x 26 cm.	316
Fig. 277	Paula Rego. <i>Refeitório</i> , 2001-2002. Litografia colorida. 45,5 x 47,5 cm.	316
Fig. 278	Paula Rego. <i>Amarrotada</i> , 2001-2002. Litografia, 86 x 44,5 cm.	317
Fig. 279	Paula Rego. <i>Mr. Rochester</i> , 2002. Litografia, 83 x 64 cm.	319
Fig. 280	Paula Rego. <i>No conforto da Touca</i> , 2001-2002. Litografia colorida, 90 x 67,5 cm.	319
Fig. 281	Paula Rego. <i>Dentada</i> , 2002. Litografia colorida, 77 x 50,5 cm.	320
Fig. 282	Paula Rego. <i>Em cima da árvore</i> , 2002. Litografia, 83 x 59 cm.	320
Fig. 283	Paula Rego. <i>Bertha</i> , 2001. Litografia colorida, 30 x 46,5 cm.	321
Fig. 284	Paula Rego. <i>Noite</i> , 2002. Litografia, primeira parte do díptico, 66 x 54 cm.	322
Fig. 285	Paula Rego. <i>Espantalho</i> , 2002. Litografia, segunda parte do díptico, 66 x 52,5 cm.	322
Fig. 286	Paula Rego. <i>Amando Bewick</i> , 2001. Litografia, 67 x 43 cm.	323
Fig. 287	Paula Rego. <i>Vem a mim</i> , 2001-2002. Litografia colorida,	

	88,5 x 59 cm.	323
Fig. 288	Paula Rego. Estudo segundo <i>O Jardim do Interrogador</i> , 2000. Lápis Conté s/papel, 102 x 77 cm.	325
Fig. 289	Paula Rego. <i>O Jardim do Interrogador</i> , 2000. Pastel s/papel montado em alumínio, 120 x 110 cm.	325
Fig. 290	Paula Rego. <i>Metamorfoseando-se segundo Kafka</i> , 2000. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 140 cm.	328
Fig. 291	Paula Rego. <i>Família Feliz – A Mãe, Capucinho Vermelho e a Avó</i> , 2003. Pastel s/papel, 62 x 48 cm.	330
Fig. 292	Paula Rego. <i>Capucinho Vermelho no Canto</i> , 2003. Pastel s/papel, 52 x 46 cm.	330
Fig. 293	Paula Rego. <i>O Lobo</i> , 2003. Pastel s/papel, 76 x 57 cm.	330
Fig. 294	Paula Rego. <i>O Lobo Engata o Capucinho Vermelho</i> , 2003. Pastel s/papel, 104 x 79 cm.	330
Fig. 295	Paula Rego. <i>A Mãe Vinga-se</i> , 2003. Pastel s/papel, 104 x 79 cm.	331
Fig. 296	Paula Rego. <i>A Mãe a usar a Pele a Pele do Lobo</i> , 2003. Pastel s/papel, 84 x 67 cm.	331
Fig. 297	Paula Rego. <i>Olga</i> , 2003. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.	332
Fig. 298	Paula Rego. <i>A Gata Nicotina</i> , 2003. Pastel s/papel, 104 x 79 cm.	332
Fig. 300	Paula Rego. <i>A Sereiazinha</i> , 2003. Pastel s/ papel montado em alumínio, 140 x 110 cm.	333
Fig. 301	Paula Rego. <i>A Mulher dos Bolos</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.	333
Fig. 304	Paula Rego. <i>Guerra</i> , 2003. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.	334
Fig. 305	Paula Rego. <i>A Sina de Madame Lupescu</i> , 2004. Pastel s/papel, 130 x 102 cm.	334

Fig. 309	Andrea Mantegna. <i>O Cristo Morto</i> , c. de 1490. Têmpera s/tela, 68 x 91 cm.	337
Fig. 310	Gian Lorenzo Bernini. <i>O Êxtase de Santa Teresa</i> , c. 1645-1652. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.	337
Fig. 311	Gian Lorenzo Bernini. Pormenor da imagem da escultura de <i>O Êxtase de Santa Teresa</i> .	337
Fig. 312	Paula Rego. <i>Possessão I</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	339
Fig. 313	Paula Rego. <i>Possessão II</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	339
Fig. 314	Paula Rego. <i>Possessão III</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	339
Fig. 315	Paula Rego. <i>Possessão IV</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	339
Fig. 316	Paula Rego. <i>Possessão V</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	339
Fig. 317	Paula Rego. <i>Possessão VI</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	339
Fig. 318	Paula Rego. <i>Possessão VII</i> , 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.	340

CAPÍTULO I

1. UM CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO, POLÍTICO, CULTURAL E ARTÍSTICO PARA PAULA REGO – DA DITADURA SALAZARISTA ATÉ MEADOS DOS ANOS 1980

"Era uma sociedade mortal para as mulheres ricas. Elas eram encorajadas a não fazer nada. Eu nunca quis ser assim. Eu queria pintar quadros desde quando era bem jovem. Também queria ser como os criados, mulheres em sua maioria, e acabei entrando num mundo de mulheres."

Paula Rego

1.1. A INFÂNCIA DE PAULA REGO

Paula Rego nasceu Maria Paula Figueiroa Rego em Lisboa a 26 de janeiro de 1935, única filha do casal José Fernandes Figueiroa Rego e Maria de S. José Avanti Quaresma Paiva Figueiroa Rego. A família Rego pertencia às classes sociais e culturais mais prósperas de Lisboa.

Desde muito cedo, Paula Rego foi apresentada a um ambiente familiar culturalmente rico, permeado por ideais políticos republicanos e liberais. A família mantinha relações com as culturas francesa e inglesa. O pai era anglófilo e a mãe havia sido educada na tradição franco-portuguesa. Além da diversidade cultural da família, as convicções políticas do Sr. José Rego colidiam com a situação política de Portugal naquele momento, em que António de Oliveira Salazar, primeiro-ministro de Portugal desde 1932, dando continuidade à ditadura militar, mergulhava o país num longo período de escassa liberdade política e social que se estenderia até a Revolução dos Cravos em 1974.

A infância de Paula Rego configura-se como um dos períodos mais fecundos de sua biografia. Os sucessivos estágios do desenvolvimento de sua infância são marcados por experiências relevantes que contribuíram sobremaneira para o seu desenvolvimento afetivo, emocional e cultural. Foi também um período permeado por grandes descobertas e superações, desde as mais enriquecedoras emocionalmente, vividas em companhia dos avôs, até aos momentos mais angustiantes dos primeiros tempos passados no Estoril decorrentes do pavor infantil.

As memórias mais importantes desse período da biografia da artista se configuram como elementos/fragmentos de suas narrativas visuais – obras de arte –, a partir da reformulação das próprias memórias, tendo-se em vista que a narrativa visual funciona como um princípio dialógico de compreensão de eventos concretos e de experiências vividas originárias do universo pessoal e do universo dos acontecimentos observáveis.

O dispositivo da narrativa (oral ou visual), portanto, não se limita simplesmente à reconstrução do passado. Na verdade, é um meio de expressar a compreensão de um momento da vida atual, ou seja, o presente é analisado, tendo-se como referência o passado, reconstruído a partir de uma nova interpretação, e ambos, passado e presente quando redimensionados, são utilizados para gerar novas possibilidades sobre um futuro mais compensador.

Quando ela tinha um ano de idade, seus pais foram viver na Inglaterra por questões profissionais relacionadas a seu pai. Durante um ano e meio, viveu sob os cuidados dos avôs paternos (José Figueiroa Rego e Gertrude Figueiroa Rego) e de uma tia idosa irmã de sua mãe (McEwen, 1997: 18, 19). Desse período, Paula Rego narra agradáveis lembranças do convívio com os avôs e as boas experiências que compartilhavam no espaço doméstico, particularmente de como se divertia na cozinha:

(...) na cozinha havia galinhas mortas, e estava gente a cozinhar, e outros a passar a ferro, e tudo isso. Era um grande centro de atividade, e eu adorava. Minha avó era um amor. Contava-me histórias, nunca me deixava sozinha no escuro – naquela casa eu nunca tinha medo. O avô dava-me muitos, muitos brinquedos. Alguns desses brinquedos, ele encomendava-os especialmente da Alemanha, ursos enormes, e bonecas (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p.).

Em contrapartida, a estadia na casa da tia materna, que era uma senhora idosa e desiludida com o casamento – maníaco-depressiva –, não foi uma experiência agradável para Paula Rego, pois a tia passava muito tempo sempre em silêncio, sentada em uma poltrona. A atmosfera doméstica refletia o estado de tristeza da tia, e, para uma menina que se divertia muito em casa dos avôs, essa experiência era muito desconfortável.

Paula Rego sentia-se ansiosa para retornar ao convívio dos avôs, pois se sentia livre e feliz ao lado deles. Entretanto, o acordo que sua mãe havia feito a respeito da guarda compartilhada da menina entre os avôs e a tia materna durante a estadia dos pais na Inglaterra deveria ser cumprido. John McEwen observa, em seu livro intitulado *Paula Rego* (1997), os efeitos consideráveis dessa situação desconfortável que Paula Rego tinha que vivenciar na ocasião, pois se tratava de uma menina ainda bastante pequena que se esforçava para cumprir as regras e para demonstrar as boas maneiras necessárias mesmo em situações angustiantes.

A revolta decorrente de experiências dessa natureza fica latente, devidamente reprimida interiormente, quando há que se obedecer a ordens, quando os acordos feitos pelos adultos se tornam incompreensíveis para as crianças, como descreve Victor Willing acertadamente acerca das experiências vividas na infância da artista: “[a] infância foi cheia de momentos em que a maneira como os adultos se portavam era desconcertante (In: Rosengarten, 2004: 48).” Esse fato repercutiu sobremaneira na arte de Paula Rego e a artista é enfática a esse respeito, quando afirma que “(...) [v]ocê pinta para lutar contra a injustiça” (McEwen, 1997: 17).

Quando seus pais regressaram da Inglaterra, a família foi viver no Estoril, em virtude do clima agradável e benéfico para a menina que, naquela altura, havia contraído uma infecção (dos gânglios). As experiências desse período de sua vida se revelaram bastante ambíguas, permeadas por experiências contraditórias: por um lado, o medo da presença do mundo exterior, por outro, os laços de amizade e bem-estar com a prima Manuela. Além disso, havia, finalmente, a formação na *St. Julian's School*, na qual foi tomada a decisão de se tornar uma artista. Sem dúvida, pode-se afirmar que, antes de qualquer coisa, foi um período de superações.

A ruptura com a rotina idílica da casa dos avôs foi provavelmente a causa do medo que a artista descreve no seguinte trecho: “[e]u nem sequer ia ao jardim, tinha medo do ar. (...) tinha medo era de tudo. Era-me insuportável que me pusessem ‘lá fora’, e eu tinha medo das outras crianças” (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p). O medo na infância é um sentimento demasiado corrente, porém, a descrição que Paula Rego faz a respeito da experiência vivida nos remete a um sentimento de medo potencializado que costuma emergir em determinadas situações de separação ou de distanciamento de pessoas afetivamente muito próximas.

Até os dez anos de idade, ela havia estudado em casa com uma professora chamada Dona Violeta. As lembranças desse período não poderiam ser mais desagradáveis, pois a professora era bastante severa, rude e, mais, dizia-lhe que ela não tinha o menor talento para desenhar. Certamente, Dona Violeta é diversas vezes relembrada nos trabalhos da artista. Pertinentemente, quando se trata de algum personagem pernicioso, lá está representada a Dona Violeta. Parafraseando a artista, a arte é um espaço imaginário em que se pode fazer maldades, pode-se vingar daqueles que praticam o mal, pode-se castigá-los como uma forma de punição, enfim: “através da arte, pode-se fazer aquilo que quiseses”.²

Passados alguns anos, com exceção do lúgubre período no Estoril, Paula Rego recorda as ternas lembranças vividas em companhia de Manuela. Mesmo havendo uma diferença de idade de cinco anos entre as duas, estando Paula então com treze anos e Manuela com oito, elas brincavam “(...) juntas ao sol, na praia – a praia foi sempre muito importante para mim – a praia e o mar” (ibidem: s/p). Manuela é uma figura presente em diversas ocasiões nas pinturas da artista, *A Família* (fig.1) é uma delas, na qual a prima é retratada como a menina (maior) que está a segurar o único homem (pai/marido) da cena, numa visível cena edipiana. Provavelmente, mãe e filha disputam lascivamente a atenção do pai, sendo todos observados por uma menina grávida.

² Entrevista de Paula Rego concedida à autora em 15/10/2004, por ocasião da Exposição retrospectiva da artista, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto: outubro de 2004 a janeiro de 2005.



Fig. 1 - Paula Rego. *A Família*, 1988. Acrílico s/papel montado em tela 213,4 x 152,4 cm.

De 1945 a 1951, Paula Rego frequentou a *St. Julian's School* em Carcavelos, uma experiência bastante enriquecedora do ponto de vista cultural e artístico, pois se tratava de uma escola inglesa que oferecia um amplo horizonte da cultura britânica, na qual a artista pôde ratificar o ambiente cultural que vivia em casa. Outro fator relevante foi o contexto histórico que Portugal atravessava naquela época (décadas de 1940 e 1950), estando o país em plena ditadura salazarista e praticamente isolado culturalmente. Ter a possibilidade de compartilhar das duas culturas – a portuguesa e a britânica – era, sem dúvida, uma oportunidade pouco comum para a maioria das crianças portuguesas de então.

A formação escolar na *St. Julian's School* foi considerada por Paula Rego como um fator determinante em sua decisão de se dedicar profissionalmente à carreira artística, pois os estudos artísticos eram profusamente trabalhados na escola. O ensino de desenho e pintura foi ministrado por professores muito competentes, que reconheceram o seu talento artístico e a incentivaram a seguir a carreira profissionalmente. Paula Rego recebeu seus primeiros prêmios artísticos na *St. Julian's*.

As férias de verão eram passadas na casa de campo da avó na Ericeira. Nessas ocasiões, Paula Rego ouvia atentamente as diversas histórias que a velha tia Ludgera Rego Oeiras lhe contava: eram histórias inventadas ao acaso conforme a situação e os temas

eram escolhidos pela sobrinha Paula, que se divertia por horas a fio. A avó paterna e uma velha criada de sua mãe também lhe contavam histórias em diversas ocasiões. Essas vivências assumiram um papel fundamental no seu desenvolvimento sócio-afetivo, criativo e artístico. A afirmação a seguir revela a importância das histórias e dos contos ouvidos na infância: “[e]ra para mim uma experiência deliciosa. Era a melhor de todas, a de contarem-me histórias” (McEwen in: Almeida, 1988: s/p).

A relevância das histórias, dos contos populares e dos contos de fadas, quando presentes na vida das crianças reside na identificação do universo emocional infantil com a maneira pela qual os personagens lidam com as vicissitudes da vida. O enredo, a forma como a narrativa se desdobra e as soluções que os personagens encontram para solucionar seus problemas funcionam como um dispositivo para imaginar/visualizar saídas para as situações do mundo real na infância (Warner, 1999: 19).

É através do universo fantástico e das situações aparentemente *nonsense* que o conteúdo emocional do cotidiano infantil é metaforicamente representado através das ambigüidades dos sentimentos humanos, como, por exemplo, encantamento e medo, benevolência e crueldade, perdão e vingança, justiça e injustiça. Os sentimentos e situações paradoxais que as crianças vivem tornam-se legítimos porque se assemelham ao drama dos personagens representados nas histórias.

Com o decorrer da infância, o imaginário infantil, habitado por contos e histórias, passa a armazenar uma série de narrativas visuais que são impulsionadas a interagir com a imaginação e com a construção de possibilidades do raciocínio cognitivo. Também é promovida uma elaboração de amplos repertórios de memórias que estarão presentes no desenvolvimento social e intelectual dos adultos.

Os livros foram uma presença constante na casa da família Rego, especialmente, aqueles com trabalhos de ilustradores ingleses, como John Tenniel (1820-1914) em *Alice no País das Maravilhas* (seu favorito), Arthur Rackham (1867-1939), Beatrix Potter (1866-1943) e outros, mas sobretudo do famoso francês Benjamin Rabier (1864-1939), muito conhecido como o autor do anúncio *La vache qui rit*. Além desses livros, outras obras, como as aventuras do cão e do ganso, *Gédéon* e *Placide*, influenciaram positivamente a imaginação e o processo criativo da artista. Os detalhes técnicos das imagens, como os pormenores do

traçado, o grau de definição dos desenhos e a representação do movimento dos corpos dos personagens também são fatores que se tornaram referências visuais para Paula Rego.



Fig. 2 - John Tenniel. *Alice no País Maravilhas*.



Fig. 3 - John Tenniel. *Alice no País das Maravilhas*.

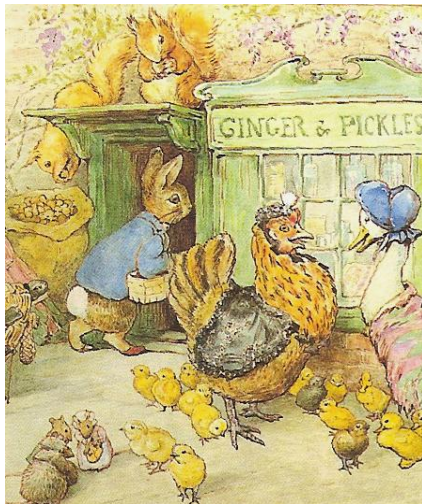


Fig. 4 - Beatrix Potter. *Peter Rabbit*.



Fig. 5 - Arthur Rackham. Ilustração para *Rip Van Winkle*.



Fig. 6 - Benjamin Rabier. *L'Assiette au Beurre – Bêtes & Gens*.



Fig. 7 - Benjamin Rabier. *La Vache qui Rit*.

O Sr. José Rego, desde que a filha demonstrou precocemente seu interesse pelo universo artístico, habituou-se a comprar livros de arte com o objetivo de incentivá-la e, desse modo, aos 14 anos de idade, Paula Rego foi presenteadada pelo pai com o livro *Fantastic Art: Dada and Surrealism* de Alfred Barr.

A vida cultural da jovem Paula Rego foi entremeada por experiências culturais pouco comuns para as jovens da época. Frequentava óperas com o pai, que mantinha um camarote no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), e, em certa ocasião, os dois assistiram à encenação de *Carmen*, que a artista relembra como um acontecimento especial que aprofundou ainda mais a afinidade e a admiração que sentia pelo pai. Uma série dedicada às óperas foi elaborada pela artista em meados da década de 1980. *La Bohème*, *Jenufa*, *Carmen*, *Faust*, *The Girl of the Golden West*, *Rigoletto*, *La Traviata* e *Turandot* são algumas óperas que reverberam em sua pintura.

O cinema e, em especial, os filmes de Walt Disney, também tiveram uma importância capital para a formação cultural e artística de Paula Rego. Filmes como *Fantasia*, *Peter Pan*, *Pinóquio* e *Branca de Neve e os Sete Anões* originaram séries de pinturas, gravuras e desenhos que a artista desenvolveu de forma muito peculiar. Não são ilustrações literais das histórias, mas se constituem em histórias dentro de histórias. As narrativas são desconstruídas a partir de elementos que podem ir de um personagem ou acontecimento até um fragmento de imagem para reconstruí-los a partir de um novo

ponto de partida, criando novas histórias e estabelecendo múltiplos desfechos e relações intertextuais.

A infância de Paula Rego foi constantemente atravessada pela tradição oral de ouvir e contar histórias. A artista vai buscar essas histórias em suas memórias, reminiscências e ruínas da infância reunidas numa multiplicidade de referências que dão origem às histórias que ela reiteradamente inventa/reinventa durante cinco décadas de atividade artística, num constante processo de criação e devir.

1.2. O CONTEXTO HISTÓRICO

Com vistas a realizar uma análise interdisciplinar, inter-relacionando os principais aspectos biográficos de Paula Rego no período compreendido entre a década de 1920 e meados da década de 1970 e os acontecimentos mais contundentes ocorridos em Portugal no mesmo período sob o ponto de vista social, político-econômico e, sobretudo, cultural e artístico, delineia-se aqui o contexto histórico e artístico em que a artista vivia no momento, tendo-se em conta que a arte não é uma atividade autônoma e alheia à sociedade.

A arte cria e ocupa um amplo campo de atuação e interação social a partir da produção, circulação, difusão, percepção e consumo das obras. Mesmo quando se pretende que a arte seja uma atividade autônoma, desprendendo-a da esfera do social, até nesse momento, ela não se desprende da esfera econômica, que a cataloga como um bem econômico de criação humana, disponível para aquisição em troca de determinada quantia de dinheiro.

A obra de arte possui um discurso próprio a respeito de seu meio, baseado no seu tempo e espaço de atuação. A arte dialoga, sobretudo, com o seu contexto de nascimento, de origem, que tanto pode ser oriundo de uma ação crítica como de uma ação positiva. Até mesmo o mais modernista dos discursos purificadores “de todas as condições históricas e de conteúdo, [desligado] mesmo da própria figura de obra” (Belting, 2006:

242), não é capaz de se emancipar de sua genealogia, mesmo que, para tal, anuncie a autonomia da arte. Ainda assim, o próprio discurso pró-autonomia configura-se como um gesto político, precisamente no momento em que tenta desviar-se de seu contexto político.

As primeiras décadas do século XX em Portugal foram atravessadas por um preocupante período de instabilidade política e econômica. Com a proclamação da República em 1910, funda-se um Estado republicano pouco comum numa Europa com forte tradição monárquica, o que acaba por converter Portugal numa das primeiras repúblicas européias.

Contudo, a consolidação do novo regime republicano foi perpassada por uma série de problemas: “quarenta e cinco governos e cinco Presidentes da República se sucedem na cadeira do poder, cinco dissoluções, outros tantos golpes de Estado e dezenas de atentados (mais de trezentos em Lisboa entre 1920 e 1925)” (Léonard, 1988: 21) marcam os quase quinze anos de existência da I República, visto que, em 1926, um Golpe de Estado perpetrado por militares comandados pelo General Gomes da Costa (1863-1929) põe fim a um processo democrático de larga tradição no país, iniciando um período de autoritarismo imposto pela ditadura militar.

Diante da ditadura militar, a agitação política foi atenuada, pois os focos virulentos de instabilidade provenientes do parlamento foram extirpados através da dissolução da instituição. Contudo, os problemas econômicos persistiram, constituindo uma ameaça ao governo, já que os militares não dispunham de um projeto político definido. Para contornar a complexa conjuntura econômico-financeira, o professor universitário António Oliveira Salazar (1889-1970) é convidado a assumir o Ministério das Finanças.

1.2.1. PORTUGAL AMORDAÇADO – A DITADURA DE ANTÓNIO OLIVEIRA SALAZAR

Após duas rápidas passagens pela política portuguesa, finalmente, António de Oliveira Salazar chega ao poder em 1928, ocupando a pasta das Finanças a convite do

chefe de Estado, o General Óscar Carmona (1869-1951). Em pouco tempo, Salazar ganha terreno e poder ao exigir o controle absoluto das receitas e despesas de todos os ministérios, o que lhe foi concedido, determinando, assim, seu rigoroso domínio sobre as finanças de seu país.

Passado o primeiro ano de exercício como ministro, ele apresenta resultados positivos (*superávit*) nas finanças, conseqüentemente, começa a ganhar prestígio e a confiança das classes mais conservadoras da sociedade portuguesa, em especial, dos católicos, que sentiam uma afinidade religiosa com Salazar e viam nele uma resposta à I República, que havia separado o Estado da Igreja ao propor um Estado laico. Com sua orientação política de ultradireita, Salazar torna-se uma figura política indispensável à manutenção da ditadura militar a ponto de ser consultado pelo Presidente da República nas decisões políticas mais relevantes do País.

Em 1930, ele funda o Partido União Nacional (único partido legalizado), em 1932, propõe uma nova Constituição – aprovada por plebiscito nacional em 1933. A nova Constituição alterará por muitas décadas o destino de Portugal.

Por meio da nova Constituição, Salazar assume o papel absoluto de chefe da nação, atribuindo-se plenos poderes para administrar o país em toda a sua dimensão, dessa feita, funda o Estado Novo sob a égide da tradição contra-revolucionária: Deus, pátria, autoridade, família e trabalho. O modelo engendrado não poderia ser mais antiliberal, antidemocrático, conservador, colonialista, nacionalista e ditatorial. Em seguimento à ditadura militar de 1926, a ditadura salazarista nasce sob o signo da obediência ao Estado, da censura feroz da polícia (PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado), da servidão incondicional à pátria e aos bons costumes, da recusa peremptória da luta de classes, da negação do individualismo liberal, do repúdio ao socialismo e da desaprovação do parlamentarismo.

O Estado Novo organizara-se hierarquicamente com os cargos máximos de Presidente da República e Presidente do Conselho dos Ministros. Na verdade, o cargo de Presidente da República era um mero dispositivo para funções cerimoniais ao passo que o Presidente do Conselho dos Ministros – Primeiro Ministro – ocupado por Salazar encarregava-se inteiramente da direção e dos rumos do país.

Nas próprias palavras de Salazar, identifica-se claramente a pretensão à longevidade de seu mandato e a obstinação pessoal para manter-se no poder:

[s]ei muito bem o que quero e para onde vou, mas não me exija que chegue ao fim em poucos meses. No mais, que o País estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando se chegar à altura de mandar (Léonard, 1988: 17).

O sistema político colonialista desenvolvido pelo Estado Novo assentava-se em um Estado Corporativo, perfilhado sob a unidade territorial pluricontinental e multirracial, totalmente centralizado sob a direção de Portugal, sendo recusada qualquer hipótese federativa.

A política econômica vigente no Estado Novo configurava-se como um sistema corporativista que centralizava os recursos econômicos, e era apoiada por uma pequena classe dominante que se beneficiava direta ou indiretamente das forças econômicas e sociais da ditadura (Poulantzas, 1978: 14).

Salazar nutria simpatia pelos governos fascistas de Benito Mussolini (1883-1945) na Itália, do General Francisco Franco (1892-1975) na Espanha e pelo nazismo do *fürer* Adolf Hitler (1889-1945) na Alemanha. Além de não ter ascendido ao poder através da violência e da força, como os demais ditadores da década de 1930, o regime salazarista também se diferenciava das demais ditaduras pela própria personalidade de Salazar. Sendo um homem discreto, avesso às aparições públicas e exibicionistas dos citados ditadores, Salazar personificava o asceta, obediente e temente a Deus, um católico fervoroso que não propunha um Estado teocrático. Ao contrário, *ele* próprio representava o Pai da Nação, o provedor responsável e moral, um modelo paradigmático de servidão religiosa, que justificava e legitimava seu poder através da religião, quase como um “fardo”, na figura de um “monge ditador” (Léonard, 1988: 66).

Em determinada ocasião, num discurso proferido no Porto, em 1949, Salazar expõe sumariamente o seu pensamento religioso e sua personalidade em relação à sua condição de Chefe de Estado:

Devo à providência a graça de ser pobre. Desprovido de quaisquer bens de valor, fracos são os laços que me ligam à roda da sorte. E os cargos lucrativos, as riquezas, as honrarias nunca me tentaram. Para ganhar, na simplicidade da

existência a que me habituei e na qual posso viver, o pão de cada dia, não tenho necessidade de me perder no labirinto dos negócios ou das solidariedades comprometedoras. Sou um homem independente (Léonard, 1988: 67).

Essa é, sem dúvida, uma das facetas da misteriosa personalidade de Salazar, misteriosa porquanto discreta e distante, mas, não raro, tornam-se patentes as suas demonstrações de misantropia e misoginia, que habitualmente deixava transparecer. Contudo, seus admiradores, como a francesa Christine Garnier, no livro intitulado *As Férias com Salazar* (1952), desviam-se cuidadosamente desses aspectos desagradáveis da sua personalidade, voltando o foco principal para a determinação e simplicidade de sua pessoa.

Os investimentos sociais voltados para o bem-estar da população, para a saúde, para a educação e cultura, assim como os investimentos em infra-estruturas básicas para o desenvolvimento da nação, foram insuficientes nas primeiras décadas do regime para impulsionar o crescimento do país, oferecendo tímidos resultados positivos quando comparados aos índices estatísticos de desenvolvimento dos demais países da Europa Ocidental.

O sistema educacional era controlado ideologicamente por Salazar através do Ministério da Educação Nacional (MEN), que assumia claramente uma função doutrinária e auto-apologética do regime. As diretrizes educacionais calcavam-se nos princípios morais e religiosos, na glorificação das grandes conquistas históricas, na peculiaridade do pensamento português, na valorização do folclore nacional e na exaltação das realizações positivas do regime. Salazar acreditava que motivações dessa natureza “moldariam” o pensamento dos jovens para fazê-los enxergar o regime de forma positiva, aceitando-o pacificamente, o que não deixava de ser uma forma de coação e intimidação a qualquer iniciativa de ações não toleradas, ou seja, as iniciativas de contestação ao regime.

Pode-se afirmar que o salazarismo instituiu uma política educacional de caráter misógino ao criar, em 1937, a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) com definidos contornos subservientes: “estimular nas jovens portuguesas a formação do caráter, o desenvolvimento da capacidade física, a cultura do espírito e a devoção ao serviço social, no amor de Deus, da Pátria e da Família” (Azevedo, 1999: 293). Dessa forma, o papel

social da mulher se restringia a servir a pátria e a cuidar da família, isto é, as mulheres deveriam desempenhar as funções de guardiãs das famílias e dos lares (espaço privado), reservando o espaço público aos homens, consolidando-se, assim, as identidades sexuais estereotipadas da tradição.

Na década de 1950, Salazar admitiu a necessidade de abrir a economia, permitindo a entrada de investimentos oriundos do exterior. Os investimentos estrangeiros concentravam-se no desenvolvimento das infra-estruturas (rodovias, vias férreas, transportes, escolas, setor energético, etc.). Com isso, a economia portuguesa deu um salto significativo no cenário econômico europeu, beneficiando-se das perspectivas favoráveis da economia ocidental daquele período.

Infelizmente, tais medidas não foram suficientes para elevar Portugal à condição de país desenvolvido, visto que, no final da década de 1960, os índices de rendimento *per capita* do país indicavam um dos níveis mais baixos da Europa Ocidental, o que estava intrinsecamente ligado aos baixos salários pagos aos trabalhadores, ou seja, a mão-de-obra portuguesa constituía-se como uma das mais baratas do ocidente europeu, impulsionando o enriquecimento dos setores industriais, em sua maioria, multinacionais, e abatendo o poder de compra dos trabalhadores.

O desenvolvimento social concentrava-se nas cidades costeiras, que se beneficiavam com o progresso econômico, enquanto as regiões rurais permaneciam sem significativas oportunidades de desenvolvimento social e econômico que fossem viabilizadas pela implantação de novas tecnologias capazes de transformar o modelo quase de subsistência da agricultura e da pesca num modelo mais produtivo e, por conseguinte, mais competitivo.

Salazar foi o estadista europeu a impor a mais longa e persistente ditadura da história da Europa Ocidental no século XX. Foram quase cinco décadas (somando-se o período da ditadura militar de 1926 a 1974) de ditadura, marcada por um regime autoritário, de pesada censura, antiparlamentar, norteado por uma política econômica centralizadora, o que culminou no relativo isolamento do país no cenário mundial. Salazar expressava, de forma estratégica, a condição dos portugueses e do país como “orgulhosamente sós”, “porto de paz na Europa, ao abrigo das convulsões do mundo”

(Léonard, 1988: 13), forjando, assim, uma falsa sensação de bem-estar e proteção na população e afastando-a cavilosamente dos conflitos mundiais.

O afastamento e o isolamento dos países liderados por governos ditatoriais fazem parte da lógica do modelo autocrático de governo, que consiste em manter o líder o maior tempo possível no comando. Para tanto, torna-se necessário lançar mão de certos recursos. Os dispositivos fundamentais utilizados se norteiam basicamente por dois princípios:

1. distribuição de bens privados, regalias e favorecimento econômico e político de um grupo dominante econômica e socialmente que apoiará os líderes uma vez beneficiados direta ou indiretamente pelos recursos em questão, empreendendo grandes esforços para manter os benefícios obtidos através da defesa da permanência dos líderes no governo;
2. controle rigoroso das fronteiras nacionais, recurso também amplamente utilizado pelos regimes autocráticos, com a finalidade de promover o enclausuramento da população como garantia da não-contaminação de ideologias conflitantes com o regime, de obter acurado domínio da circulação sobre as ideologias divergentes da política local, promover o afastamento e o isolamento intencional da nação no cenário internacional. Também é uma tática de defesa às críticas e pressões político-econômicas oriundas das nações e órgãos internacionais democráticos.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), não foram poucas as manobras que Salazar executara para manter Portugal “neutro” no cenário mundial. Contudo, vai ser na década de 1960 que eclodirá a longa Guerra do Ultramar (1961-1974), processo litigioso pelo qual as antigas províncias ultramarinas, Angola, Guiné e Moçambique, reclamam autonomia em relação a Portugal.

A Guerra do Ultramar consumiu muitos recursos públicos do país, cerca de 45% do Orçamento Geral do Estado foi gasto em despesas bélicas e militares com o propósito de manter os territórios. Diversas dificuldades surgiram, decorrentes do mau uso dos recursos públicos, ocasionando a estagnação da economia, principalmente tendo-se em vista o nível de complexidade que o desenvolvimento do capitalismo já atingira no período.

Uma das características mais manifestas da economia na modernidade é a estrutura de problematicidade que envolve o desenvolvimento do capitalismo. A escala mundial dos fluxos de capitais e mercados interligados exige uma gestão mais articulada e preparada para lidar com o não-previsto, para as negociações que envolvam um alto grau de flexibilidade nas decisões dos rumos político-econômicos de uma nação, características que Salazar, possivelmente, não quisera adicionar ao seu governo.

O país encontrava-se em crise e as dificuldades para tentar contorná-la não foram poucas, originando um forte surto de emigração, muitas vezes clandestino. Cerca de dois milhões de portugueses deixaram o país principalmente rumo à Alemanha e à França em busca de melhores perspectivas de trabalho. A pressão popular, como o movimento dos estudantes – a Crise Acadêmica de 1962 foi a mais conhecida – clamava pelo fim da Guerra, pelo fim da ditadura e a favor da liberdade. As tentativas civis e militares oposicionistas de retomar o poder contribuíram sobremaneira para o desgaste e o enfraquecimento da ditadura salazarista.

Em 1968, impossibilitado de continuar no poder em virtude de um ataque cerebral, não restava a Salazar outra opção a não ser ceder o cargo ao ultraconservador Marcello Caetano (1906-1980). Em decorrência da enfermidade, Salazar vem a falecer em 1970.

Na figura de Marcello Caetano, a ditadura tende a se enfraquecer mais ainda em virtude do contexto político problemático relacionado à conjuntura econômica e social do país, que se agravava com a crise internacional do petróleo em 1973, que “provocou uma inflação em Portugal na ordem de 30%, implicando o descontentamento da população assalariada” (Melo, 1998: 42). Somava-se a esses fatores a articulação dos grupos de oposição e da comunidade internacional, representada pela ONU – Organização das Nações Unidas –, que insistia na resolução caótica das províncias africanas. Portugal encontrava-se isolado politicamente.

No dia 25 de abril de 1974, Marcello Caetano é deposto do poder por um levante militar. Tratava-se de um movimento revolucionário pela retomada do poder que ficou mundialmente conhecido como a Revolução dos Cravos por se constituir numa manifestação em sua maioria pacífica, amplamente apoiada pela população. Marcello Caetano foi exilado no Brasil, vindo a falecer em 1980.

Portugal, finalmente, liberta-se da já moribunda ditadura.

1.2.1.1. A RELAÇÃO ENTRE ARTE, CULTURA E A POLÍTICA CULTURAL E ARTÍSTICA DO ESTADO NOVO

Qual foi a relação entre arte, cultura e Salazar? Qual foi o tratamento destinado à arte e à cultura pelo regime? Qual o nível de intervenção do Estado Novo no cenário artístico e cultural português? O Estado Novo propôs uma política cultural e artística?

Salazar tinha plena consciência do poder político da arte e da importância da identidade cultural de cada povo e deixou muito clara essa percepção ao criar, em 1933, o SPN – Secretariado de Propaganda Nacional –, nomeando para dirigi-lo António Ferro (1895-1956). Mais tarde, em 1944, esse órgão passará a se chamar SNI – Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo.

Assim como o SPN/SNI, todos os órgãos do governo trabalhavam de forma integralizada, global, segundo as instruções bem definidas de Salazar, que intervinha diretamente se assim lhe parecesse pertinente.

Uma das atribuições que o SPN/SNI tinha a seu cargo era ilustrar plasticamente uma imagem positiva do regime. Para tanto, era necessário aplicar diretivas precisas, tais como incutir a ideologia salazarista, fomentar o turismo como meio de autopromoção do Estado por meio da edificação da imagem de um país feliz e em paz consigo próprio e enaltecer a cultura popular como um princípio de integração social, voltado às classes sociais menos favorecidas, perfazendo uma cosmética enganosa da auto-representação da nação portuguesa.

Uma das vertentes da propagação do regime, denominada como “Política do Espírito”, era capciosamente animada através da “promoção folclórica de pseudo-identidades nacionais mistificadoras e geralmente retrógradas” (Melo, 1998: 10,11), com o intuito de insuflar uma suposta essência do imaginário nacional, mediante da perspectiva da exaltação das conquistas históricas, do passado glorioso do Império Ultramarino e da perpetuação do mito do Rei D. Sebastião I (1554-1578), dado como desaparecido, mas que,

no entanto, numa manhã de nevoeiro regressaria para salvar a Nação. Salazar se apropriara do mito do sebastianismo para encarnar de forma subliminar o “Salvador da Pátria”, tal qual D. Sebastião (I e único).

O Estado-Providência de Salazar atribui aos portugueses a missão divina de acatar e defender os grandes pilares da cristandade no mundo, materializada na auto-exaltação paradigmática acerca das aldeias rurais constituídas por um povo trabalhador, digno e feliz. Entretanto, a missão atribuída aos portugueses, focada numa visão moral quase “purista” do mundo, chocava-se com o caos urbano das grandes metrópoles industrializadas, que o regime concebia como destituídas de valores morais.

Em virtude da importância dos valores morais, cristãos e da “ingenuidade” da cultura das aldeias portuguesas, essa temática freqüentemente era “sugerida” e valorizada nas exposições organizadas pelo SPN/SNI, que escolhia e apontava quem seriam os artistas a participar de acordo com as diretrizes em vigor.

António Ferro à frente do SPN/SNI sabia bem o quanto a arte e a cultura poderiam ser de grande valia para o Estado Novo e não titubeava em servir-se dela para demonstrar a grandeza do regime, notadamente na configuração de uma retórica cultural, na qual as situações de tensão social eram acomodadas em torno de grandes projetos nacionais.

Sobretudo, o SPN/SNI tornava-se um instrumento eficaz de rigoroso controle social, através da manipulação do tempo ocioso, do tempo dedicado ao lazer pelos trabalhadores, disponibilizando-se as atividades sócio-culturais, tais como o teatro, cinema, bailado, exposições de arte, espaços culturais, etc., estritamente de acordo com o programa cultural liderado por Ferro, norteado pela valorização dos estilos autóctones populares e folclóricos, e atendendo-se a compromissos assumidos com a política do regime.

Ao longo de uma jornada de quase cinco décadas de governo, tempo suficiente para construir uma arte salazarista, o que emerge à superfície é a ausência de um estilo criado pelo regime. Na verdade, foram sucessivos e diversos estilos contrastantes, “[a]s artes plásticas que o regime produziu, ou animou, direta ou indiretamente, no que fez e no que autorizou, não constituem, portanto, um bloco” (Portela, 1987: 129), pelo contrário, a arte salazarista cristalizou um discurso auto-institucional que, certamente, desenhava

com afincos um modernismo que não se pretendia verdadeiramente moderno, nomeadamente na implicação ideológica e política de “ser moderno”. Por outras palavras, o regime aspirava construir um modernismo condicionado à política do País, sem digressões, específico, didático, direto e pedagógico.

Salazar tinha em mente erigir uma autêntica arte portuguesa segundo a sua concepção de arte, que, nos

(...) seus vários atos, nos seus vários homens, nas suas várias técnicas e modalidades, na sua evolução, nas suas contradições, tem linhas de força que lhe dão consistência e caráter: ela pretende ser (...) portuguesa e do seu tempo (...) sendo sobretudo nacionalista, sendo historicista, sendo, episódica e superficialmente, popular (Portela, 1987: 133).

Com efeito, pode-se reconhecer o exemplo mais paradigmático das diretivas acerca da arte salazarista se nos remetermos à Exposição do Mundo Português, idealizada diretamente sob o comando de Salazar em 1940 em Lisboa. Em 23 de junho do mesmo ano, o chefe do Estado, o Marechal Óscar Carmona, e Salazar inauguram a Exposição. O evento destinava-se a comemorar o Duplo Centenário da Fundação do Estado Português em 1140 e a Restauração da Independência em 1640.

A grandiosidade dessa Exposição (somente em 1998 com a *Expo 98*, Portugal voltaria a organizar um evento cultural-artístico de tamanho porte) reside na pujança da organização e da estrutura que envolvia o evento, desde a construção do Aeroporto da Portela até a ampla renovação urbanística na zona ocidental de Lisboa, o que indica o nível de importância que Salazar dispensava às comemorações cívicas (de fundo político) que deram origem à Exposição.

Para além do foco político das comemorações, a Exposição organizou-se em pavilhões temáticos que abordaram a história, a cultura, as atividades económicas, as regiões e os territórios ultramarinos do país. O único país estrangeiro convidado a participar com um pavilhão próprio foi excepcionalmente o Brasil.

A Exposição do Mundo Português era o corolário do apogeu do Estado Novo, que naquela altura, vivia seus melhores momentos. Contudo, para muitos, o evento ficou

marcado como o retrato fiel da concepção sociocultural do regime, pois os trabalhos apresentados e expostos foram cuidadosamente selecionados a fim de materializar a concepção salazarista de arte, cultura, arquitetura e entretenimento. A promoção turística obteve tratamento diferenciado através da difusão da imagem ilustrativa do “Mundo Português”, que contava com a construção de infra-estruturas de apoio para a visita ao país.

A Exposição não foi uma unanimidade de aplausos e glórias, pois produziu uma vasta controvérsia entre os pareceres de críticos e artistas. Para uma parcela significativa do meio, tratava-se muito mais de uma exposição antimodernista calcada na estética de um nacional-historicismo (Portela, 1987: 130) e diretamente descontextualizada esteticamente das tendências artísticas internacionais em voga, o que evidenciava o caráter conservador e manipulador do regime em distorcer e restringir o diálogo artístico e cultural dos artistas e arquitetos portugueses com as demais tendências artísticas e culturais estrangeiras, a fim de edificar um modernismo oportuno ao regime, exacerbando o descontentamento de vários criadores e críticos com a política cultural e artística proposta por Ferro e sobretudo por Salazar.

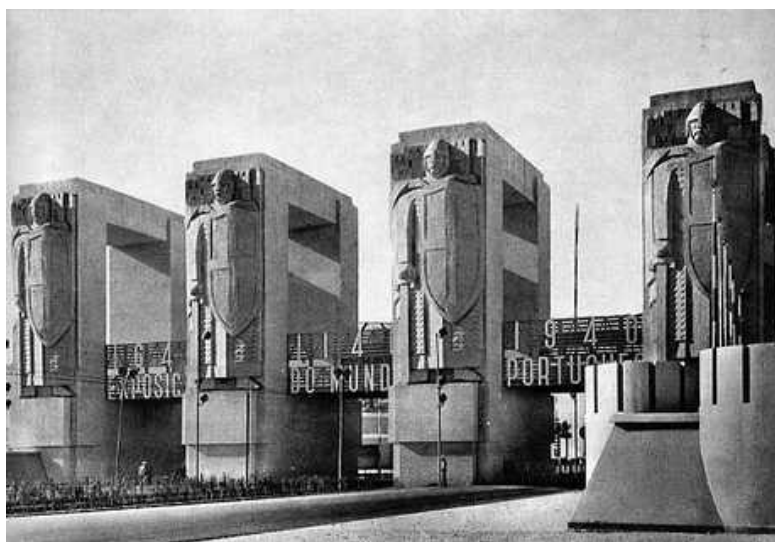


Fig. 8 - Porta da Fundação da Exposição do Mundo Português, 1940. Obra do arquiteto: Cottinelli Telmo.

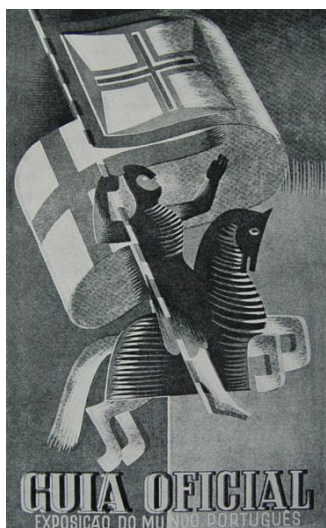


Fig. 9 - Cartaz da Exposição do Mundo Português, 1940.



Fig. 10 - Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, 1940.

O trabalho desenvolvido pelo SPN/SNI por aproximadamente cinco décadas no tocante ao apoio e incentivo à cultura e à arte de forma geral, restringiu-se essencialmente às práticas de atribuição de prêmios (por vezes contestados pelo meio artístico e cultural) aos criadores que atendiam aos requisitos do regime, de encomenda de trabalhos, de aquisição de obras, de produção de eventos, seguindo a mesma lógica da seleção de prêmios atribuídos pelo Estado, tudo isso em detrimento do apoio efetivo à criação de políticas culturais sistemáticas destinadas ao desenvolvimento da educação, formação e circulação da produção cultural do país.

Na verdade, o que o salazarismo promoveu não se constituiu como política cultural e artística ampla, contínua e generalizada de modo a:

- a. fomentar a educação básica da arte e de suas vertentes nas escolas;
- b. investir na formação da arte através da disseminação dos cursos universitários de Belas Artes;
- c. atuar publicamente na organização de exposições e eventos culturais voltados à diversidade de idéias que a arte reclama;
- d. proporcionar as condições legais para a profissionalização da classe artística, seja no âmbito do cinema, teatro, música, dança ou artes visuais, com vistas ao reconhecimento social da profissão;

- e. apoiar e incentivar projetos culturais na forma de subsídios financeiros para o intercâmbio de estudos e novas práticas entre estudantes, professores, artistas e profissionais da área em geral entre instituições nacionais e estrangeiras;
- f. implementar políticas educacionais voltadas aos museus em suas diversas áreas de atuação, objetivando a formação de públicos frequentes e providos de “capacidade para apreender as informações propostas e decifrá-las, vislumbrá-las como significações ou, melhor ainda, formas significantes” (Bourdieu e Darbel, 2003: 113), promover parcerias entre as iniciativas pública e privada destinadas à cultura, visando fomentar investimentos que possibilitem a aquisição e a manutenção de obras e contribuindo para o enriquecimento dos acervos e políticas culturais para o intercâmbio entre instituições de diferentes partes do mundo;
- g. e, principalmente, estar consciente e de acordo com a necessidade de liberdade dos criadores, do público, da imprensa e dos estudiosos para pensar a arte, para refletir sobre as manifestações artísticas e culturais da sociedade, para atentar para a complexidade das relações humanas e do mundo em que vivemos para fazer da arte e da cultura expressões legítimas da história, do tempo, da identidade e da memória viva de cada povo.

A ausência da somatória desses fatores ajudou a manter o país afastado do cenário internacional da cultura e da arte, facilitando e até mesmo promovendo o isolamento da população como um todo (principalmente do meio artístico) do profícuo diálogo e “conhecimento significativo das correntes de opinião e valores estéticos que ocupavam o Ocidente europeu e americano” (Melo, 1998: 43). Ademais, parece ser especialmente importante considerar que, entre meados da década de 1960 e inícios de 1970, Portugal, que já contava com uma relativa abertura cultural, continuava a ocupar uma posição periférica no circuito internacional do mercado de arte, devido basicamente à “falta de cotação internacional dos artistas plásticos portugueses” (ibidem: 49) daquele período.

Somente nas décadas de 1980/1990, o país deu de fato um salto para uma maior visibilidade da produção cultural e artística nacional no cenário mundial da arte, tanto no

que se refere ao mercado geral quanto aos nomes de artistas nacionais com projeção internacional.

Já nos primeiros anos do século XXI, Portugal consagra-se como mais um pólo atuante de produção artística expressiva e diversificada. Nomes de artistas consagrados em décadas anteriores, como oportunamente Paula Rego (1935), Joaquim Rodrigo (1912-1997), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) ou Helena Almeida (1934), bem como de artistas mais jovens, como, por exemplo, Rui Chafes (1966), Vera Mantero (1966), Pedro Cabrita Reis (1956), Julião Sarmento (1948), Joana Vasconcelos (1971) ou Miguel Palma (1964), só para citar alguns, representam os mais diversos meios, modalidades, técnicas, temáticas e idéias de uma arte local, mas que possui simultaneamente um discurso internacional sem perder o sentido da própria identidade portuguesa.

1.2.1.1.1. A PRESSÃO DA CENSURA IMPOSTA PELO REGIME

Censura é um substantivo de amplo alcance utilizado por todos os regimes totalitários e, em alguns casos, nem os Estados de Direito estão imunes a ela. No dicionário da Porto Editora, versão 2003, o verbete traz uma longa lista de sinônimos. Isso explica a amplitude dos campos nos quais a palavra está inserida: política, religião, psicologia, artes, comunicação, educação, moral, enfim, a censura está presente nas sociedades praticamente desde o surgimento delas. Nesse caso, interessa-nos reter a idéia de censura proveniente do regime de Salazar.

A estrutura orgânica do Estado Novo está calcada no uso da força censora como dispositivo central para a instalação, manutenção e permanência do regime, constituindo um aparelho repressivo extensivo a todos os segmentos sociais. Seus maiores representantes foram o SPN/SNI, a PIDE/DGS, a polícia política da Legião Portuguesa e o Exército.

Durante o período ditatorial, a censura assumiu varias faces, cada qual se encontrando estruturada por seus censores e por *aquilo* e/ou por *quem* deveria ser

censurado. Para além daquela institucionalizada pelo regime, existiu a autocensura, que podia ser de carácter individual ou coletivo. O que isso significa? Significa que os tentáculos da censura se haviam arraigado no comportamento social de tal forma que o medo, a repressão e o silêncio se auto-impunham às pessoas comuns.

Entretanto, existia uma diferença significativa entre os que obedeciam por temor e os que, oportunamente, beneficiavam-se com a própria obediência. A autocensura voluntária foi motivada por diversas razões, “desde a identificação política e ideológica dos denunciante individuais com o regime até o simples sentimento de medo ou o espírito de subserviência e de oportunismo político de quem a praticava” (Azevedo, 1999: 14).

O objetivo maior da censura, para além da proibição em si, residia na conformação das mentalidades, no condicionamento cultural e ideológico da sociedade, para que o regime pudesse controlar com rigor todos os setores da sociedade e, desse modo, atender seus interesses políticos, econômicos, culturais e sociais, obnubilados pela máxima da “Verdade Nacional” (ibidem: 15), pois, de outra forma, o regime certamente não resistiria.

A pressão da censura nos meios culturais e artísticos não se restringiu à política do SPN/SNI, ao contrário, ela ampliou seus horizontes através dos meios mais eficazes, ou seja, “no âmbito da coação administrativa e de constrangimento econômico; de intimidação intelectual” (ibidem: 83), através dos quais acordos vantajosos eram estimulados ou peremptoriamente sabotados e negados.

De qualquer modo, os anos de ditadura e de severa censura no país marcaram um período de significativo prejuízo para o desenvolvimento educacional, para o progresso intelectual, para a liberdade de expressão – direito inalienável de todos os seres humanos –, e deixaram seqüelas numa sociedade que, durante muitas décadas, viveu sob o fantasma do medo e da desconfiança.

1.2.1.1.1. A RELAÇÃO ENTRE O MODERNISMO E O SALAZARISMO

Antes de examinarmos a relação entre o modernismo em Portugal e o regime, consideramos adequado elaborar um breve recorte acerca do contexto histórico, dos aspectos formais e temáticos que deram início ao modernismo artístico.

Como ponto de partida, sublinhamos que o estudo sobre o modernismo é um terreno de intensa controvérsia decorrente da ausência de consenso a propósito de seu significado, origem, período, validade e dos fatos que o circunscrevem a um determinado período histórico. Além disso, deve-se levar em conta a diversidade dos contextos de origem dos que se debruçam sobre a análise do modernismo. Logo, podemos compreender as variações teóricas existentes que permeiam o conceito desse movimento artístico.

Essa pequena digressão pretende atuar como um recurso metodológico para delinear o enfoque dado ao modernismo nesta pesquisa, que se justifica por três razões subseqüentes: a primeira consiste em salientar uma posição conceitual a respeito da constituição do modernismo; a segunda incide na elucidação dos meandros do adiamento e das oscilações do advento do modernismo em Portugal para, por conseguinte, evidenciar os agentes da delicada relação entre o salazarismo e o modernismo; a terceira visa a fundamentar o contexto histórico e artístico em que Paula Rego nasceu e se desenvolveu e que perpassa o seu universo temático, iconográfico e, de certa maneira, formal.

A partir da década de 1840, em muitos países da Europa central e ocidental, eclodem sucessivas revoluções oriundas do repúdio aos governos autocráticos, que, em vão, tentavam contornar a delicada conjuntura econômica e social que assolava a Europa, instalando um clima de instabilidade e profunda agitação política. Os ataques às práticas e excessos do capitalismo estavam na base dos conflitos que atingiam, sobretudo, a classe média, os artesãos e os trabalhadores rurais. A possibilidade de representação política dos excluídos era uma reivindicação constante e a luta pela alteração dos quadros políticos era um desejo comum dos que permaneciam fora das diretrizes políticas dominantes.

Já nas últimas décadas do século XIX, a visão compartilhada por muitos de um mundo em conflito entrelaçado às profundas transformações decorrentes de uma modernidade ambivalente advém de “algum tipo de reflexão *sobre* elas: a reivindicação de uma posição – uma autoconsciência crítica – perante a modernidade” (Harrison, 2001: 27).

Paralelamente, o modernismo artístico nasceu do gesto revolucionário de alguns criadores que tinham em mente subverter os padrões estilísticos e as temáticas da tradição por entenderem não ser mais adequado ilustrar, representar o pensamento e o modo de vida da modernidade por meio dos cânones da tradição. O que isso significa? Significa que havia um sério questionamento quanto à validade das instâncias de representação sociocultural. Se nos ativermos ao significado de representação enquanto modo de expressão social, ativo, presente, compreenderemos que não estamos a tratar da representação como um mero reflexo do real, mas, sobretudo como um modo de construção do real.

Podemos notar que o modernismo foi se configurando em meados do século XIX a partir de uma crise da construção da representação da realidade, ao questionar o modo anacrônico de representação “indevidamente formado à imagem do passado, assim como de uma conseqüente perda de identificação com a tendência dominante da cultura” (ibidem: 17). Estamos nos referindo a uma espécie de desajustamento entre as artes visuais e as imagens que permeavam a cultura da modernidade.

No âmbito dessas questões, surgem diversas dúvidas: qual o sentido de se continuar pintando as pessoas vestidas com togas da Antigüidade, por que tratar de temas alheios ao mundo do presente, do cotidiano, por que pintar paisagens épicas se as paisagens urbanas estavam à espera de serem vistas, por que se voltar para um passado concretizado e imutável se o presente é a promessa do amanhã, por que se preocupar em registrar os objetos fielmente como parecem na realidade se existe a fotografia para fazê-lo? Essas eram algumas das questões formais e temáticas que permeavam o modernismo.

Na verdade, o que parecia estar em causa era o declínio de uma visão da história enquanto paradigma para representar a cultura ocidental. E o ilusionismo, considerado como o instrumento ideal para construir a representação, gradualmente deixava de ser a forma mais adequada para isso, em virtude do desenvolvimento das técnicas utilizadas

para se criar a sensação de ilusão, que, entre outras coisas, ocultavam o processo de feitura da pintura.

Já no modernismo, inversamente, uma tela era uma tela, ou seja, uma superfície plana em que os meios técnicos da feitura da obra deveriam estar patentes; a verossimilhança criada a partir da ilusão deixava de ser valorizada, dando lugar a novos valores que consistiam justamente na visibilidade da materialidade da pintura para se obter uma autoconsciência crítica. As pinceladas visíveis, a sobreposição aparente entre as camadas de tintas, a opacidade dos pigmentos e a desrealização da perspectiva pretendiam criar um modo mais livre de representação a fim de desenvolver um espírito crítico quanto à modernidade pela via da arte.

Desse modo, surge também um novo papel para o público, que deixa de ser mero contemplador das obras para ocupar uma nova posição, uma presença imaginária na construção das obras a partir do processo visível da feitura, incitando o envolvimento do público com *o que e como* a obra se mostra e enfatizando “um sentimento ao mesmo tempo de proximidade e de autoconsciência da parte do espectador” (Harrison, 2001: 26).

Os valores ambivalentes da modernidade calcavam-se no modo de viver uma época até então jamais imaginada, a atitude radical consistia em voltar-se para o futuro, em deixar para trás as ruínas do passado, o tempo parecia querer correr mais depressa, e, logo, o cotidiano se transformava no espelho de um mundo repleto de novidades e aventuras. O caos das metrópoles era o retrato mais conciso da vida moderna com seus automóveis, as novas tecnologias e comércio. A promessa do consumo representava o fim das privações humanas, os desejos seriam satisfeitos e a cada novo dia surgiriam novos desejos por satisfazer.

Não obstante, o que se viu foram tempos de projetos não concluídos, de desejos não satisfeitos totalmente, de sentimentos desoladores de solidão, de mazelas humanas escancaradas nas pinturas de um Édouard Manet (1832-1883), de um Gustave Courbet (1819-1877), nas ácidas caricaturas de um Honoré Daumier (1808-1879) e nos escritos de um Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) e de um Émile Zola (1840-1902).

De certo, eles saudaram a modernidade, porém, não ingenuamente, pois aqueles foram tempos de sobressaltos que requeriam um senso crítico para se reconhecer as

ambigüidades de sua natureza transitória. Ao mesmo tempo em que a modernidade trazia consigo progresso e avanços tecnológicos, ela também implicava a marginalização social dos muitos que não tinham acesso aos seus benefícios.



Fig. 11 - Honoré Daumier. *Le peintre: la mise au tombeau ou L'Artiste*, 1849. Óleo s/ tela, 113 x 87 cm.

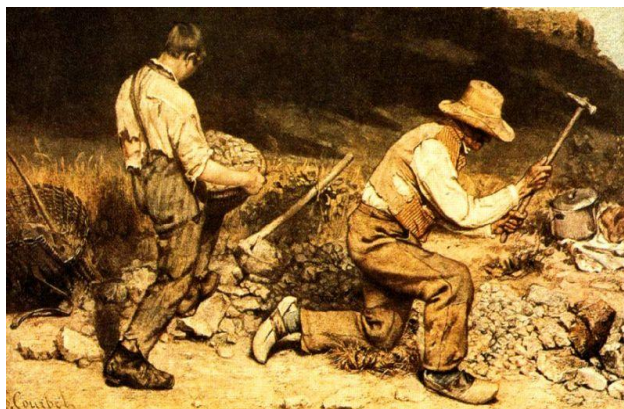


Fig. 12 - Gustave Courbet. *Os quebradores de pedra*, 1849. Óleo s/ tela, 159 x 259 cm.

Em 1845, Baudelaire escreveria um ensaio significativamente intitulado *O pintor da vida moderna* acerca do pintor francês Constantin Guys (1805-1892). Nele, o autor descreve o que considera a atitude ideal do artista moderno a partir da descrição de uma identidade moderna, que abrange a pintura, a moda e os usos e costumes de uma época. Nas palavras de Baudelaire repetidas em inúmeras citações:

[a] modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. (...) Se à vestimenta da época, que se impõe necessariamente, substituirmos uma outra, cometemos um contra-senso só desculpável no caso de uma mascarada ditada pela moda. Assim, as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos *moralmente verossímeis* (Baudelaire, 2004: 26).

Contudo, um dado relevante emerge quando se tenta convencionar que as pinturas modernas necessariamente devam retratar temas modernos ou contemporâneos, pois essa é uma afirmação falaciosa quando tenta restringir o modernismo a esse fator. O que se torna significativo observar, porém, é a relação existente entre o tema e a técnica, ou o meio de representação de uma obra, visto ser a partir da interação entre ambos que se fundou uma nova orientação estética.

Um artista poderia perfeitamente pintar um tema histórico a partir de uma visão modernista, como por exemplo, o pertinente caso de Manet na ocasião em que pintou a *Olympya* (fig.14), numa clara alusão à *Vênus de Urbino* (fig. 13), pintada anteriormente por Ticiano (c.1490-1576).



Fig. 13 - Ticiano. *Vênus de Urbino*, 1538. Óleo s/ tela, 120 x 165cm.

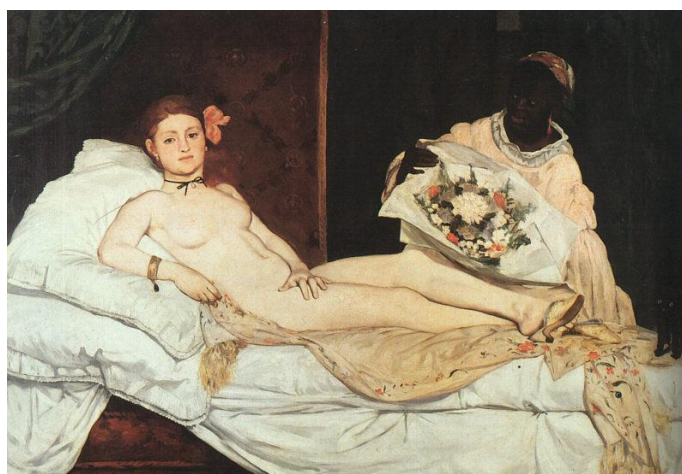


Fig. 14 - Édouard Manet. *Olympya*, 1863. Óleo s/ tela, 130,5 x 190 cm.

Em sua versão, Manet diluiu a perspectiva do fundo, desvencilhando-a do ilusionismo. O pintor insere a figura de um gato negro no lugar da figura do cão de Ticiano e provavelmente o elemento mais notável do quadro seja a figura da prostituta retratada como um ser andrógino, configurando um verdadeiro escândalo para a época. A

pele da modelo foi pintada com uma paleta reduzida de cores mais lisas, enquanto a figura da criada negra a segurar um grande buquê de flores substitui as duas figuras femininas de Ticiano dispostas no último plano do quadro, onde se ocupavam em buscar roupas numa arca, contrapondo-se à nudez da Vênus.

Sem sombra de dúvidas, os dois quadros, ao se voltarem para a beleza feminina tematizada pela nudez, tornam-se extremamente sensuais. Entretanto, o que se observa na *Olympya* de Manet é a intenção de subverter a sensualidade mais pudica e requintada de Ticiano por uma sensualidade mais carnal, mais direta e mais atrevida.

Encerramos o nosso recorte histórico, sublinhando que as inovações formais e temáticas que caracterizaram o advento do modernismo não foram questões puramente estéticas. Simultaneamente a elas, ou melhor, num primeiro momento, o fermento do modernismo artístico se formou em decorrência dos modos de construção da representação de uma sociedade que vivia um novo período histórico: a modernidade. Associando-se a isso também havia o anseio de liberdade dos artistas em expressar suas incertezas ou esperanças, ilusões e decepções, enfim, tentar expressar de forma consciente o momento que a humanidade atravessava.

O especialista e crítico de arte Alexandre Melo, em seu livro *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*, informa-nos a respeito da fragilidade de se escrever uma história local da arte sem se levar em conta o processo de influências culturais e artísticas entre as comunidades que permearam grande parte da história da arte Ocidental, sobretudo no século XX. As práticas artísticas que influenciam certas comunidades e as comunidades que são influenciadas por determinados eventos forjaram o que atualmente denominamos de trocas culturais – *cross-culturais*. Nas próprias palavras do autor:

[s]ó são possíveis histórias locais da arte de comunidades ou que estejam isoladas do exterior ou que tenham capacidade de influenciar esse mesmo exterior. No primeiro caso porque, inevitavelmente, todos os fatores determinantes das práticas artísticas são endógenos e mantêm entre si relações articulatórias e causais cabalmente elucidativas. No segundo caso, porque os resultados artísticos das determinações endógenas se transformam em fatores determinantes a nível global, devido ao poder de afirmação e irradiação externa inerente a situações de domínio em termos de relações internacionais (1998: 15).

Dando continuidade à sua exposição, Melo cita o caso da história da arte em Portugal, justificando que “só pode ter história própria quem não conhece a história dos outros ou tem poder suficiente para a influenciar” (ibidem: 15), pois é bastante conhecido o fluxo de artistas portugueses que se deslocaram para outras partes do mundo, sobretudo para Paris nas primeiras décadas do século XX, então tida como o centro produtor de novas tendências artísticas no Ocidente. Sendo assim, podemos concordar que de fato, muitos artistas absorveram diversas influências oriundas do exterior e, portanto, estavam ao corrente das tendências em voga. Ao mesmo tempo, Portugal não fundou novas correntes ou movimentos artísticos capazes de “marcar cadência cultural internacional” (ibidem: 15).

De qualquer modo, podemos observar que, no decorrer do século XX, Portugal obteve uma significativa produção de obras capazes e suficientes para erigir uma história da arte expressiva, permeada por um conjunto heterogêneo de influências internacionais que foi decodificando de forma particular, caso a caso, de acordo com as possibilidades históricas daquele período.

Assim como Salazar, outros ditadores europeus tais como Mussolini, Hitler e Franco também se utilizaram largamente da arte como apêndice fundamental na edificação e auto-institucionalização de suas ideologias políticas.

Basicamente, eles convergiram na estética megalomaniaca das representações colossais, na valorização do monumentalismo arquitetônico e na temática da exaltação do Estado. Contudo, divergiram no que se refere à aceitação da estética modernista, respectivamente, com “a recusa inflexível, no caso alemão, a utilização inicial, depois decrescente, no caso italiano, a integração muito prudente, no caso espanhol” (Portela, 1987: 49). No caso português, num primeiro momento, a recusa da estética modernista foi peremptória, mas, devido à longevidade da ditadura salazarista, o modernismo gradualmente acabou por se estabelecer.

Algumas observações tornam-se significativas para compreendermos o processo que marcou a construção e o desenvolvimento do modernismo em Portugal. A primeira consiste em observar que, nem toda a arte produzida no país durante o período histórico que abrange o modernismo pode ser considerada como arte moderna; a segunda justifica

a primeira, pois, foi um período marcado por diversas intervenções do regime, leia-se do SPN/SNI, que propunham as diretivas de uma arte moderna portuguesa que “se serve de alguns *apports* do modernismo, mas que se quer legível, didática, cenográfica, empolgante (...) e começa a encontrar, de uma forma avulsa, emblemática, um *portuguesismo*” (Portela, 1987: 56).

Retrocedendo ao ano de 1915, após algumas oscilações estéticas “oitocentistas ainda, ou com desculpas de humorismo capaz de mostrar algumas inovações formais” (França, 2004: 09-18), dá-se início a um período de desenvolvimento do modernismo no país por ocasião da publicação da revista *Orpheu* dirigida por Fernando Pessoa (1888-1930) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

A relevância da publicação de *Orpheu* reside na mudança radical de orientação estética assumida por ambos, com claras referências futuristas. Para a segunda edição da revista em junho de 1915, Pessoa e Sá-Carneiro contaram com a participação de Santa Rita Pintor (1889-1918) e Almada Negreiros (1893-1970), que incluíram poemas e reproduções de composições visuais.

Basicamente, *Orpheu* representava uma provocação à sociedade culta portuguesa da qual se esperava que reagisse positivamente às inovações propostas pelo modernismo. Pretendia-se também elevar o país à condição de moderno, igualando-o aos demais modernos europeus. O escândalo e o sucesso de *Orpheu* marcaram um grande esforço de inovação do campo da arte e da literatura, pois o público não ficou indiferente.

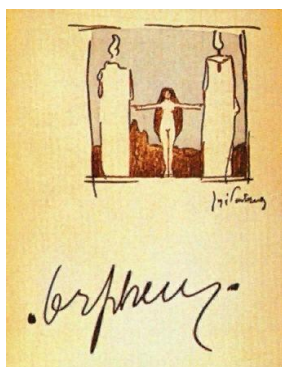


Fig. 15 - Frontispício do nº1 de *Orpheu*, (Jan., Fev., Mar.) 1915.



Fig. 16 - Frontispício do nº2 de *Orpheu*, (Abr., Mai., Jun.) 1915.

Contudo, na década de 1920, os modernistas ainda ocupavam uma posição periférica no cenário artístico. Os órgãos oficiais de difusão artística mantinham vínculos e organizavam exposições de artistas que não se alinhavam esteticamente com os modernistas (Henriques da Silva, in: Pereira, 1999: 377), originando protestos e críticas dos “novos” artistas em função da ausência de representação de nomes “verdadeiramente modernistas”, como Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918), Santa Rita Pintor e outros.

Desse modo, os modernistas periféricos buscaram outros meios que não os oficiais para divulgar suas obras – exposições em circuitos alternativos, revistas e magazines foram os meios mais viáveis naquela altura –, por conseguinte, o alto nível da qualidade dessas publicações deu origem a um movimento editorial inédito em Portugal consoante com os anseios de uma burguesia urbana desejosa “por romper as fronteiras provincianas do País, através das imagens que inventavam um cosmopolitismo elegante e superficial,” (ibidem: 378) permeados por referências europeias e norte-americanas, respectivamente com seus avatares de modernidade.

Após a década de 1930 e durante todo o período que Salazar esteve na direção do país, as instruções oficiais do regime respeitantes às artes e à cultura foram organizadas sob o véu da aparência de uma modernidade concebida pelo regime.

As diretrizes de uma nação que “aparentemente” pretendia ser moderna culturalmente foram em parte ideadas por António Ferro com vista a difundir os critérios de modernidade desenhados pelo regime. Acusações por parte do meio crítico e artístico pesaram sobre os ombros de Ferro em virtude da manipulação do SPN/SNI em estabelecer critérios artificiais de práticas artísticas modernistas, de organizar exposições e de fomentar uma política cultural e artística conservadora, retrógrada, elitista e prescritiva.

Mesmo Salazar tendo sido um convicto antimodernista, principalmente no tocante a sua dimensão social calcada no *modus vivendi* cosmopolita e internacional no qual o mundo é concebido em permanente estado de mudança, o fato é que Portugal desenvolveu um *modernismo local* mesmo sob as duras intervenções censoras do regime.

O século XX, dentre outros fatores, destaca-se por ter sido atravessado por um intenso fluxo cultural, a par e em compasso com a tendência da globalização econômica, seguindo a lógica do modelo. A globalização cultural não suprime as diferenças, paradoxalmente, é um processo de mão dupla, ou seja, “de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças” (Melo, 1998: 138). E ainda, concomitantemente, faz emergir a “revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/ hegemonização cultural” (ibidem: 138).

Para concluirmos esse tópico, assinalamos que, mesmo com as dificuldades e os interditos que perpassaram o desenvolvimento do modernismo em Portugal, talvez o acontecimento mais contundente que marca esse percurso se traduza no panorama nacional e internacional da arte, no qual brilhantes artistas souberam construir, durante esse período de pouca liberdade e escassas oportunidades, obras de grande importância que influenciaram e seguem influenciando diversos artistas em diferentes gerações.

1.3. A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE PAULA REGO NA *SLADE SCHOOL OF FINE ARTS* EM LONDRES

Uma jovem como Paula Rego que estivesse disposta a estudar arte profissionalmente não encontraria muitas oportunidades disponíveis no país de então, pois, além da escassez de cursos direcionados ao desenvolvimento artístico, havia uma extrema limitação do campo artístico.

Em 1952, Paula Rego, então com dezessete anos de idade, muda-se para Londres para estudar arte na *Slade School of Art*, uma das mais conceituadas escolas de arte da Inglaterra, então sob a direção do pintor e professor William Coldstream (1908-1987), na qual se formará em 1956.

No início dos anos 1950, o ensino na *Slade* fundamentava-se no desenho à vista e nos exercícios de pintura a partir de modelos vivos, utilizando o cavalete. A prática da pintura de cavalete remonta ao século XV, com o advento do uso da tela transportável decorrente do Renascimento, e se estende até os dias de hoje. Mesmo com toda a

diversidade tecnológica à disposição dos artistas, a pintura de cavalete permanece sendo uma prática bastante difundida graças ao público e ao mercado da arte que a absorve muito bem.

Anualmente, era proposto aos alunos desenvolver pinturas imaginativas segundo temas escolhidos pelos professores. A esses trabalhos se atribuía o nome de “composições de verão”. Dos trabalhos de Paula Rego dessa época sobrevivem dois: *Comemoração* e *Under MilkWood*, que foi inclusive premiado na *Slade*.

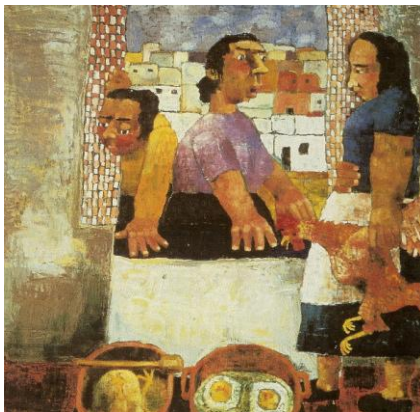


Fig. 17 - Paula Rego. *Under Milk Wood*, 1954. Óleo s/ tela, 110 x 110 cm.



Fig. 18 - Paula Rego. *Comemoração* (Festa de Anos), 1953. Óleo s/ tela, 124 x 205 cm.

Under MilkWood se refere a uma peça de teatro escrita pelo grande escritor Dylan Thomas (1914-1953), nascido no País de Gales. A artista reorganiza a narrativa de Thomas a partir do cotidiano de uma cena doméstica, nomeadamente uma cozinha. As formas que compõem o quadro (fig. 17) encontram-se justapostas, em tamanhos diversos e desproporcionais, enfatizando a construção de um espaço imaginário, puramente pictórico. O esbatimento da perspectiva dá lugar a uma superfície com pouca profundidade, diminuindo a sensação de distância ao dispor todos os elementos num mesmo plano. As duas panelas dispostas na parte inferior do quadro contêm dois ovos e uma galinha morta; um galo vivo encontra-se agarrado pela mão esquerda da figura da moça à direita, dando-nos a impressão de estar a espreitar o seu destino: a panela.

As três figuras – duas mulheres e um homem – sugerem um encontro casual, estando separados pelo parapeito da janela. Curiosamente, as três figuras não estabelecem

contato visual entre si, como se cada uma estivesse absorta em seus pensamentos e interesses pessoais. A paisagem urbana que se vê ao fundo nos remete a alguma cidade portuguesa com suas casas muito próximas, caiadas de branco ou pintadas com tons terrosos.

A aplicação da tinta é visivelmente intercalada por padrões de pequenas pinceladas aplicadas às cortinas da janela e ao galo, enquanto pinceladas largas e mais soltas cobrem os outros campos da pintura. A paleta de cores intercala tons frios com variantes de ocre, imprimindo um equilibrado jogo de contrastes.

Quanto a *Comemoração* (fig. 18), uma tela de grandes dimensões representa uma cena do cotidiano popular. Uma narrativa se constitui a partir do rosto de cada figura que habita o espaço do quadro. Três cenas simultâneas acontecem e são delimitadas por planos: ao fundo, duas figuras estão dispostas reservadamente, remetendo-nos a um momento de privacidade, possivelmente a uma divertida troca de confidências; num segundo plano, uma figura trajando um avental negro de cozinha leva à mesa um prato para servir; já no primeiro e grande plano do quadro, todas as demais figuras estão arranjadas ao redor da mesa de modo que a alegria é visível, perfeitamente comum, de uma espirituosa festa popular de aniversário.

As figuras gulosamente brindam, bebem, comem e se divertem numa simplicidade contagiante. A configuração anedótica dos rostos dos personagens reflete uma grande vivacidade, ao mesmo tempo em que se aproxima do caricatural, sugerindo que eles estão a jogar juntos com a representação. Como bem observa McEwen a esse respeito: “[é] um assunto jovem e deliberadamente inclinado à caricatura” (1997: 49).

Ambos os quadros revelam as perspicazes observações da artista quanto ao vasto imaginário das historietas que permeiam o cotidiano popular e, a partir delas, ela constrói suas histórias tão tipicamente portuguesas.

Pintura do Modelo (fig. 19) é uma obra de 1954. Nela, a idéia de romper com as lições acadêmicas da *Slade* tornam-se prementes por analogia à concupiscência da carne exposta da modelo. A contradição de um corpo gordo, flácido, inteiramente anti-helenístico, mas de extrema sensualidade subjetiva e altiva, rompe definitivamente com a idéia de beleza enquanto personificação do perfeito e harmonioso, ou seja, o ideal de

beleza da Antiguidade, tal como acreditamos ser o desejo da artista – libertar o modelo e a ela mesma dos padrões estabelecidos.



Fig. 19 - Paula Rego. *Pintura do Modelo*, 1954. Óleo s/ tela, 68 x 55 cm.

A dignidade da modelo diante de sua nudez se reflete na ambigüidade de sua timidez ao não dirigir o olhar para o público. O corpo enquanto receptáculo de sua história se reveste de uma “camada protetora” – a gordura plástica – que atua como um dispositivo psicológico para proteger sua história do olhar invasor de outrem. O corpo pode estar nu, contudo, a nudez não significa necessariamente estar exposto.

É também na *Slade* que Paula Rego conhecerá seu futuro marido, o pintor inglês Victor Willing (1928-1988), um aluno brilhante que se destacava por seu acentuado talento (McEwen, 1997: 45). Em diversas ocasiões, a artista declara que seu marido era um profundo conhecedor de suas obras e que demonstrava um incisivo interesse em ajudá-la sempre, o que foi fundamental para o desenvolvimento do seu processo artístico.

Fiona Bradley, numa passagem de seu livro *Paula Rego*, descreve a importância do marido de Paula Rego em sua carreira: “Victor Willing era o colaborador intelectual e conceptual de Paula Rego, impelindo-a a descobrir uma saída para quaisquer dificuldades apresentadas por uma pintura e alimentando-a com idéias e inspiração” (2002: 31).

Paula Rego e Victor Willing foram viver em Portugal, embora continuassem a ir frequentemente a Londres, onde mantinham o atelier da artista na *Charlotte Street*. Casaram-se em 1959 e tiveram três filhos: Caroline, que nasceu em 1956, Victoria em 1959 e Nicholas em 1961.

1.4. EM BUSCA DE NOVOS HORIZONTES ESTÉTICOS – REVELAÇÕES CRIATIVAS NA JUVENTUDE, APETITE DE EXPRESSÃO

O período imediatamente posterior à conclusão de seus estudos na *Slade* foi marcado por um momento artisticamente complexo para Paula Rego. Em entrevista a John McEwen, a artista descreve a dificuldade que encontrava naquela altura para pintar: “[e]u não conseguia pintar. Estava emperrada. Foi quando o Vic me entusiasmou a desenhar, simplesmente desenhar. Fiz montes e montes de desenhos, quase tudo tirado da cabeça” (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p).

Quanto ao adjetivo “emperrada” utilizado pela artista, nós o substituiremos pelo termo “pausa”, com o objetivo de deslocá-lo do âmbito pessoal para situá-lo no âmbito mais geral; em síntese, o termo é utilizado para denominar um processo bastante corrente entre os artistas durante o percurso profissional. A pausa é um momento oportuno para que cada artista possa refletir e rever o próprio processo artístico para, assim, desenvolver sua prática.

No caso de Paula Rego, o academicismo formal praticado na *Slade* havia se transformado numa barreira para o andamento de seu trabalho e, portanto, necessitava ser ultrapassado. Assim, sobre a dimensão técnico-formal disponibilizada pela *Slade*, a artista tece o seguinte comentário: “[a]judam-nos na introspecção e descoberta própria, e desta cresce a formação técnica. A descoberta do que somos depende de como funcionamos como indivíduos, e de como trabalhamos como artistas” (Pernes, in: Rosengarten, 2004: 10).

O exercício contínuo do desenho livre propiciou o rompimento com o formalismo academicista pretendido pela artista, que, ao abandonar o cavalete, passa a desenhar no chão ou numa mesa de trabalho, ou seja, afasta-se da verticalidade e da formalidade exigidas pelo uso do cavalete e passa a desenvolver uma relação mais direta, mais física com o seu trabalho. Dessa forma, o desenho direcionou-a ao reencontro com o seu universo pessoal, sobretudo porque Paula Rego afirma que eram, em sua maioria, desenhos “tirados da cabeça”.

Em 1959, numa ida a Londres, Paula Rego teve a oportunidade de visitar uma exposição com obras de Jean Dubuffet (1901-1985). O resultado desse encontro foi verdadeiramente valioso para ela, que redescobriu na obra de Dubuffet a vitalidade do gesto espontâneo, direto, purificado dos valores ocidentais da arte (Kemp, 2006: 516) que configura a estética da *Art Brut*. Devido a isso, a artista imediatamente se identificou com Dubuffet, vislumbrando na obra dele um meio de “voltar a sentir a relação direta, quase visceral, com as tintas e a pintura, de que se recordava da infância, mas que lhe tinham ensinado a extirpar de si mesma na escola de belas-artes” (Bradley, 2002: 09).



Fig. 20 - Jean Dubuffet. *Campagne Heureuse*, 1944. Óleo s/tela, 130,5 x 89 cm.



Fig. 21 - Jean Dubuffet. *A Widow*, 1943. Óleo s/tela, 91,4 x 76 cm.

Victor Willing contribuiu novamente para o aprofundamento dessa descoberta ao adquirir e presentear a artista com exemplares do periódico *Cahiers d'art brut* de Dubuffet.

Não é demasiado afirmar a dimensão significativa que as obras de Dubuffet alcançaram na arte de Paula Rego, pois foi um reencontro fundamental com o mundo da sua infância, uma experiência direta com o repertório de suas memórias mais significativas e com as reminiscências do universo fantástico, elemento indissociável das suas narrativas visuais.

Outra descoberta significativa citada por Paula Rego foi a obra do grande escritor norte-americano Henry Miller (1891-1980), deveras conhecido por seus romances de caráter erótico, dos quais a artista fora uma interessada leitora, como ela mesma assinala: “[f]abuloso! Eu não descansava enquanto não chegava aos bocadinhos mais eróticos” (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p).

A propósito do assunto, surge mais uma questão que nos parece ter um crédito significativo para o desabrochamento da arte de Paula Rego e que decorre de um comentário que a artista fez por ocasião da sua passagem pela escola de belas-artes:

(...) Na *Slade* comecei a pintar umas imagens repelentes de cidades em chamas, toda a gente a gritar e a correr – um exagero. E imagine que eu estava convencida que aquilo era muito bom, e eram pinturas horríveis, um autêntico desastre. As pessoas diziam-me: “Não devia pintar coisas que não conhece”, e é claro que tinham razão. Eu sabia lá o que era uma cidade em chamas! Comecei a aprender o que era desenhar. A maior parte do tempo eu ia pintando o que ia cá dentro na cabeça, e encorajavam-me nessa linha (ibidem: s/p).

Conhecer situações, histórias e/ou estórias e até mesmo fatos não implica formalmente vivê-los. “Conhecer” no sentido atribuído aqui é, antes de qualquer coisa, estabelecer conexões entre as próprias experiências e as experiências de outrem a fim de ampliar as percepções do mundo, incorporando diversos pontos de vista e contextos, nos quais o particular e o geral se fundem num só, desdobrando-se em múltiplas perspectivas.

Observamos a convergência da declaração da artista citada anteriormente com o impulso narrativo intrínseco às suas obras. Em outras palavras, a sugestão feita à artista para que criasse obras apenas a partir daquilo que conhecia obteve uma repercussão

muito significativa em seu trabalho. Anos depois, ela ratificaria essa nossa observação numa entrevista concedida a Ruth Rosengarten: “[e]u procuro histórias que são sobre coisas que conheço. Por vezes não de forma direta, mas por as sentir” (1998: 10).

Como corolário, é possível afirmar que um vasto horizonte de possibilidades artísticas se descortina a partir das experiências diretas citadas por Paula Rego, suficientemente intensas para alterar radicalmente a poética visual de suas obras, que, desde então, assumem um enfoque mais perspicaz e profundo acerca da relação entre a pessoa da artista e a sua prática.

1.4.1. CRIAÇÃO, DESTRUIÇÃO E RECRIAÇÃO

As obras produzidas por Paula Rego entre 1959 e 1965 inauguraram um ciclo de vigorosa produção artística. Elas se encontram entremeadas por múltiplas fontes narrativas e visuais: notícias de jornais, memórias da infância, desenhos em quadrinhos, cinema, contos infantis e acontecimentos do cotidiano. Todos esses elementos estão inter-relacionados com as experiências de vida da artista, que, além disso, imprime nas obras sua visão pessoal, crítica e subjetiva da realidade política da época.

Como dissemos, a ditadura salazarista estava profundamente enraizada em todos os segmentos sociais, sobretudo nos âmbitos político, artístico e cultural, e cerceava o campo artístico, condicionando a arte a propagar e apregoar a ideologia vigente. Paula Rego não foi indiferente a essa realidade, manifestando plenamente a sua indignação diante dos dramas sociais decorrentes do regime ditatorial.

A política censora do Estado Novo era firme e as manifestações de desagravo estavam proibidas. Por conseguinte, a artista criava habilidosas estratégias visuais para responder aos acontecimentos mais contundentes ocorridos em Portugal ou que estavam relacionados ao país, como por exemplo, a relação de Salazar com o ditador espanhol Francisco Franco.

O método de trabalho desenvolvido pela artista para a feitura das obras, se observado por estágios, ou seja, se for decomposto nas etapas de trabalho que o constituem, revela que o processo para a construção dessas imagens consiste em desconstruir previamente qualquer indício de imagem textual a fim de anular qualquer relação pré-existente entre o significado imediato dos desenhos criados e a alocação da composição visual ou até mesmo com o resultado final da obra, muito mais voltado ao processo da feitura do que à própria finalização.

Ao cortar os desenhos que cria, a artista dissolve qualquer possibilidade de reconhecimento formal do desenho figurativo, o que não quer dizer que essas obras sejam abstratas na acepção do conceito, pois, para além das etiquetas – abstrato ou figurativo –, o esfacelamento das imagens assume outra dimensão: desenhar, para em seguida cortar, é uma forma de romper com a tradição imagética da arte ocidental.

A colagem (*collage*) é um dispositivo técnico desenvolvido inicialmente pelo cubismo de Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963) que em seguida foi incorporado pelas vanguardas históricas dos primeiros anos do século XX, sendo direcionado de acordo com os propósitos específicos de cada movimento artístico: dadaísmo, surrealismo, construtivismo e o futurismo. O princípio da colagem no dadaísmo e no surrealismo consiste em incorporar à obra de arte objetos do cotidiano a fim de “perturbar o decoro ‘puramente visual’ com materiais e referências figurativas importadas da cultura mais vasta do mundo moderno” (Harrison, 2001: 53).

O espaço bidimensional das telas de Paula Rego é amplamente utilizado, sobrepõem-se nele imagens recortadas que podem ser oriundas de pedaços de materiais impressos e/ou de desenhos feitos pela artista e colados na tela entre camadas de tinta ou outro tipo de intervenção de material gráfico que ora oblitera um fragmento de imagem, ora a oblitera por completo. O fundo e o primeiro plano se sobrepõem mutuamente, anulando a sensação visual de profundidade, segundo o tratamento dispensado aos campos das pinturas.

A disposição dos campos pictóricos se interliga por zonas de ação narrativa, ou seja, um acontecimento pode se desdobrar em diversos campos simultaneamente, anulando a ordem cronológica de temporalidade, sobrepondo contextos e situações

diversas. Os limites físicos das telas, embora sejam de grandes dimensões, não são suficientes para conter a explosão de cores e formas que se metamorfoseiam violentamente em seres biomórficos e/ou disformes, extrapolando a extensão das telas e materializando a energia ilimitada das obras da artista.

Por sua vez, se nos ativermos ao contexto histórico e artístico do início da década de 1960, uma época marcada pelo esbatimento das fronteiras que separavam a cultura erudita da cultura popular, fundando, ou melhor, recriando uma diversidade de códigos e jogos de linguagem que invadiam a vida cotidiana (Lapa, 2004: 56), o panorama da arte vivia a efervescência da *Pop Art*, que lançava poderosos ataques à cultura erudita e subvertia os padrões hierárquicos que a mantinham nos museus e galerias. A *Pop Art*, ao utilizar técnicas de reprodução gráfica, produzia imagens em série, incorporando à arte signos-imagens oriundos da sociedade de consumo.

Embora a imagética da *Pop Art* tivesse sido engendrada através de certo referencial dadaísta e surrealista, a proximidade entre eles se encerra nesse ponto, pois o dadaísmo e o surrealismo propunham uma nova interpretação do conceito de obra de arte, enfatizando a importância da inserção do objeto encontrado – *objet trouvé* – como um elemento significativo nas obras ao induzir resultados surpreendentes por meio do deslocamento de seu contexto original e da criação de um novo contexto a partir da sua inserção nas obras de arte, o que se afirmava como um gesto crítico à sociedade burguesa, que aprecia a arte erudita e menospreza a arte popular.

Mesmo não existindo consenso quanto às aspirações da *Pop Art*, concordamos com os ensinamentos de David McCarthy, quando ele afirma que “[o] termo ‘popular’ significava inicialmente a produção em massa e o acessível”, contudo, “a *Pop Art*, que colhera alguma inspiração na cultura de massas, acabou por incentivar, e até mesmo exigir, um vasto conhecimento de história da arte por parte daqueles que a vêem” (2002: 15).

Desse modo, podemos claramente notar que a exigência de um prévio conhecimento da história da arte pressupõe um nível educacional mais qualificado, elitista, portanto, menos acessível a uma significativa parcela da “sociedade de consumo”. Dando continuidade ao pensamento de McCarthy, concluímos que, diferentemente do

dadaísmo e do surrealismo, a *Pop Art* não aspirava diretamente à crítica da sociedade de consumo (ibidem: 17).

Por sua vez, o contexto histórico-cultural da *Pop Art* não estabelece um diálogo direto com o universo artístico de Paula Rego, que se encontra voltado, para outras questões, tanto no que se refere aos temas quanto às imagens, ou seja, a poética de suas obras incide na construção de múltiplas narrativas por meio da vigorosa ação de produzir novas imagens e múltiplos significados, que emergem incessantemente num devir que resiste “a qualquer totalização do sentido” (Lapa, 2004: 56).

Estabelece-se uma relação físico-emocional entre Paula Rego e a obra em processo de criação e feitura, que ocorre simultaneamente, pois o criar e o fazer são indissociáveis porque são espontâneos, materializando, assim, a violência impingida às formas que se contorcem e se esmagam contra o espaço pictórico do quadro. Como bem observa Fiona Bradley, “[a] artista falou do prazer físico e intelectual que retirava deste ciclo de criação, destruição e recriação, insistindo particularmente na estreita relação entre praticar violência numa forma e fazê-la nascer” (2002: 10).

1.4.2. CONFABULANDO ESTRATÉGIAS VISUAIS – A DIMENSÃO POLÍTICA NAS OBRAS DE PAULA REGO (1959-1965)

A contundência da temática e da imagética de obras como *Sempre às Ordens de Vossa Excelência*, 1961, *Manifesto*, 1965, *Regicídio*, 1965, *Foi Estabelecida a Ordem*, 1961, *Aurora Ibérica*, 1962, *Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960, *Quando Tínhamos uma Casa de Campo*, 1961, *Refeição*, 1959, *O Exilado*, 1963, ou *Cães Vadios de Barcelona*, 1965, entre outras, é bastante eloquente ao revelar seu cunho político por meio da criação de argutas estratégias que sintonizam a esfera pública e privada, atrelando-as às referências pessoais da artista e criando poderosas imagens procedentes do enérgico processo de feitura: desenhar, cortar, colar, sobrepor, justapor, pintar, escrevinhar e “arranhar” definem a prática da sua pintura nesse período.



Fig. 22 - Paula Rego. *O Exilado*, 1963. Colagem, grafite e óleo s/ tela, 152 x 152 cm.

Em *O exilado* (fig. 22), podemos observar um homem de perfil no centro do quadro trajando um terno risca de giz em tons de castanho a segurar a sua pátria, da mesma qual propositalmente se exilou politicamente, ao seu lado direito, está representada a figura da noiva, o que o remete às mais nostálgicas memórias, representadas por pequenas circunferências brancas a sair de sua cabeça, bem ao modo das histórias em quadrinhos.

No campo esquerdo do quadro, uma narrativa se desenvolve, uma bruxa está a cozinhar panquecas que rapidamente são pilhadas por duas espertas crianças. Existe uma fusão de sentidos entre a bruxa e “as fantasias nostálgicas mais eróticas do exilado que dizem respeito à sua noiva e o resultado é uma clássica confusão de experiências” (Bradley, 2002: 11).

Podemos também observar grandes áreas cobertas de tinta a obliterar outras imagens que não são legíveis. O recurso visual utilizado pela artista nos remete a um palimpsesto que, metaforicamente, representa o saudoso passado do exilado, semien coberto pela distância que o separa de um tempo – possivelmente seja o ano de 1904, que está pintado no campo inferior do quadro –, o tempo da infância, repleto de

contos e histórias infantis e do medo que se sente dos monstros e criaturas que a imaginação produz. Essas reminiscências nos assaltam nos momentos mais inusitados.

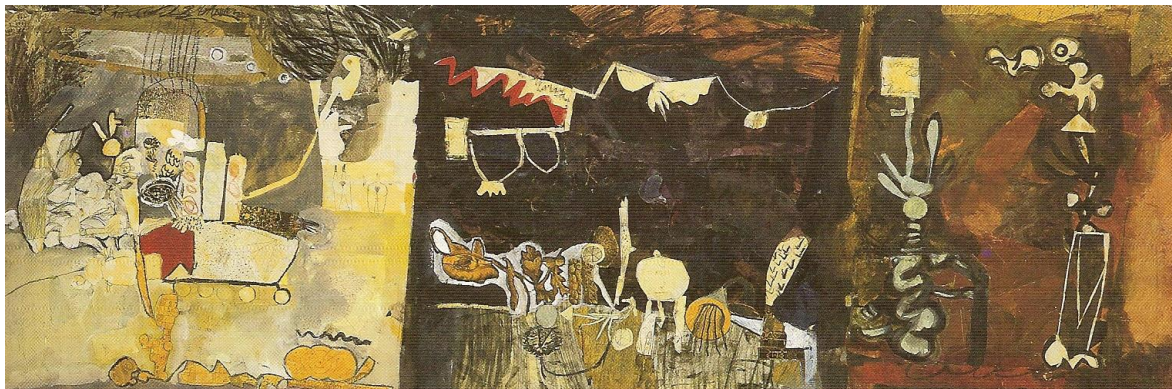


Fig. 23 - Paula Rego. *Quando tínhamos uma Casa de Campo*, 1961. Óleo e colagem s/ tela, 49,5 x 244,5 cm.

A ironia é um dos elementos mais presentes nas obras da artista que a utiliza como um dispositivo crítico para subverter a ordem e as regras estabelecidas. No quadro *Quando tínhamos uma Casa de Campo* (fig. 23), é paradigmática a sua utilização. Esse trabalho é uma poderosa investida contra a política colonialista do salazarismo, o quadro é composto por dois amplos campos contrastantes, claro e escuro. O contraste não se encerra na luz, ele reforça a existência do contraste também de dois mundos em oposição, conformados por duas realidades muito diversas. As formas mutiladas que habitam o quadro possuem elos que as ligam umas às outras, formando múltiplas e complexas narrativas. A ironia surge do ácido comentário de Paula Rego acerca daquela conjuntura: “[c]ostumávamos dar festas maravilhosas e depois sair de casa e atirar nos pretos” (Bradley, 2002: 10).



Fig. 24 - Paula Rego. *Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960. Óleo s/ papel, 104 x 120 cm.

Salazar a Vomitar a Pátria (fig. 24) é um quadro de extrema pujança visual e de narrativa cortante. Três cenas dividem o espaço em contraste com um fundo escuro. Antes de qualquer coisa, essas imagens são geradas por um desejo incontido de praticar a violência, porém, esse é um modo de violência que só é permitido praticar num terreno como esse, ou seja, o terreno da arte. É um trabalho extremamente político, pois para além da referência explícita a Salazar no título, o seu cunho político e crítico reside justamente na gênese das figuras que configuram o quadro, uma vez que elas recusam “toda a significação prévia e ainda assim se relaciona[m] criticamente com o contexto político” (Lapa, 2004: 61). Precisamente porque investiga a fundo, quando a maioria se detém na aparência da superfície, a artista não utiliza signos que *a priori* tenham significados pré-estabelecidos. Na realidade, o que Paula Rego faz é desconstruir o signo-ícone “Salazar”, trazendo à tona ao mesmo tempo os elementos que o constituem.

Como resultado, a imagem que se encontra no centro do quadro é da mutilação metafórica do órgão genital do Presidente do Conselho, uma mutilação metafórica porque, na realidade, o órgão não é literalmente extirpado. O que é extirpada é a virilidade/sexualidade de um homem tido por misógino ao se representá-lo com um pênis pequeno demais em relação ao corpo.

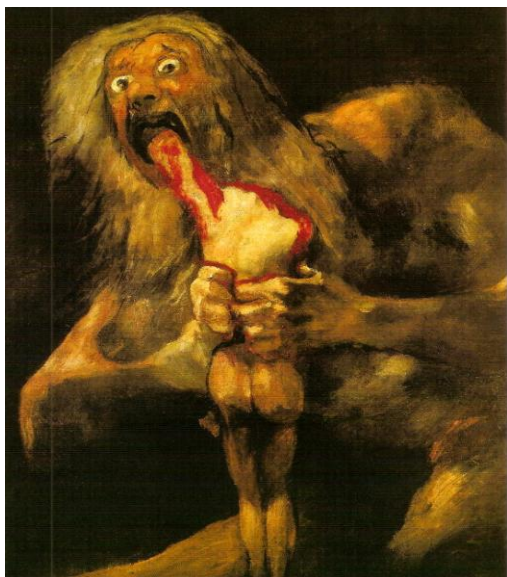


Fig. 25 - Francisco de Goya. *Saturno Devorando os Seus Filhos*, 1820-1823. Óleo s/estruque, transferido para tela, 146 x 83 cm.



Fig. 26 - Paula Rego. *Pormenor de Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960.

Os deuses Saturno (Cronos em grego) e Réia (Ops em grego), que eram casados, pertenciam à raça dos Titãs. Saturno mutilou o pai Urano com uma foice, tomando o poder para si. Depois disso, passou a devorar sua própria prole ao nascer. Grávida de Júpiter, Réia partiu para a ilha de Minos a fim de evitar que ele também devorasse o filho caçula, por isso, deu à luz secretamente o filho, que foi amamentado com o leite da cabra Almatéia e com mel. Para enganar o marido, Réia entregou-lhe uma pedra enfaixada no lugar da criança. Saturno acreditou se tratar de seu filho e devorou a pedra. Quando cresceu, Júpiter se casou com Métis (Prudência), que preparou uma bebida e a ministrou a Saturno. A bebida fez Saturno vomitar primeiro a pedra e a seguir todos os filhos que estavam em suas entranhas. Saturno foi, então, destronado por Júpiter e seus irmãos. Segundo a mitologia grega, o deus Cronos “é o podador, [ele] corta e separa. (...) Ele é o tempo da paralisação. É o regulador que bloqueia qualquer criação do universo” (Brandão, 2004: 192).³

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1773) pintou o tema saturniano (fig. 25) numa clara alusão à dramática situação política europeia decorrente do malogro das forças

³ Ver a esse respeito também: BULFINCH, Thomas, (2004), *O Livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*, 31.ª edição, (trad. de David Jardim Júnior), Rio de Janeiro: Ediouro.

liberais do levante de 1820, depois que a polícia secreta e a Inquisição reiniciaram suas sinistras atividades. Tudo nos leva a supor que a figura de Saturno representada na pintura por Goya tenha outra identidade: a própria polícia secreta e a Inquisição.

O Salazar representado à direita do quadro de Paula Rego nos remete tanto imagética como tematicamente ao Saturno de Goya, que, por sua vez, remete-nos ao Saturno da mitologia, pois o ato de engolir os próprios filhos está relacionado à soberba, à tirania de pessoas que são capazes de usar os artifícios mais perversos para se manter no poder absoluto.

A vomição encontra-se inextricavelmente ligada à escatologia e nos causa náuseas, contudo, também pode nos causar riso, pois em determinadas situações dessa natureza o riso surge do escancaramento daquilo que é interdito socialmente, afinal de contas, a sociedade é educada para ocultar os seus instintos fisiológicos. Muitas vezes rimos da vergonha que sentimos por outrem sem nos darmos conta disso e, se percebemos tal situação, de fato, nos damos conta de fato de que isso nos escapa à razão. Segundo Joachim Ritter, “o riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela *razão* e que mantém o *nada* na existência”. Desse modo, “o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge” (Alberti, 2002: 12).

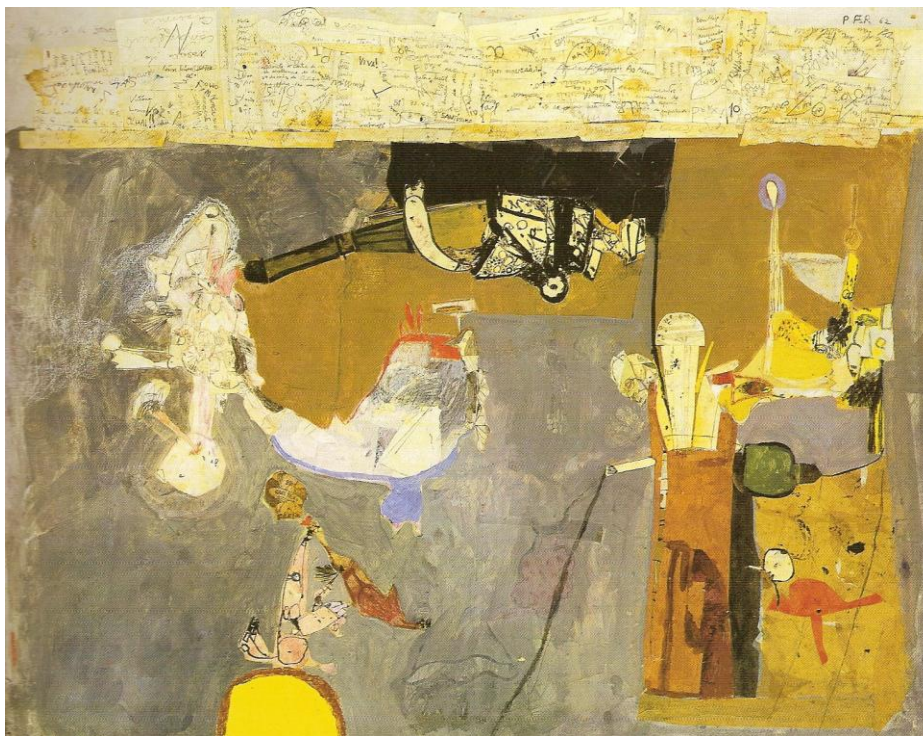


Fig. 27 - Paula Rego. *Aurora Ibérica*, 1962. Colagem e óleo s/tela, 72,5 x 92 cm.

Se definirmos ao termo aurora como a “claridade que precede o nascer do sol” (Bueno, 2000: 102), o significado não poderia ser mais adequado para a interpretação de *Aurora Ibérica* (fig. 27), pois a faixa de pedaços de papel branco colada na extremidade superior do quadro nos remete ao prenúncio de melhores dias. Algumas palavras escritas à mão tornam-se legíveis, como por exemplo: *victória*, *modos*, *viva*, *cor* e *santíssimo*. Talvez não seja pertinente buscar aqui os significados dessas palavras, uma vez que as obras de Paula Rego não operam dessa forma, ou seja, o que existe, na verdade, é uma teia de significados que se estabelece a partir da relação das partes que formam o todo.

A escrita, como os demais elementos do quadro, surge do desejo de abordar o passado, o presente e o futuro simultaneamente, antes de qualquer coisa, porque são narrativas visuais. As palavras constituem seu significado precisamente a partir daquilo que não tem um significado literal. Trata-se de uma escrita da memória, da imaginação, do inconsciente surrealista que se deixa devanear pelo instinto.

Algumas figuras estão dispostas no quadro em posição invertida, de cabeça para baixo. Possivelmente estão suspensas, ou melhor, flutuam no tempo porque não sabem ao

certo que direção tomará a Ibéria. O tempo e o espaço estão fraturados. Sonha-se com uma Ibéria livre de modo que a escrita da história seja um acontecimento para todos.

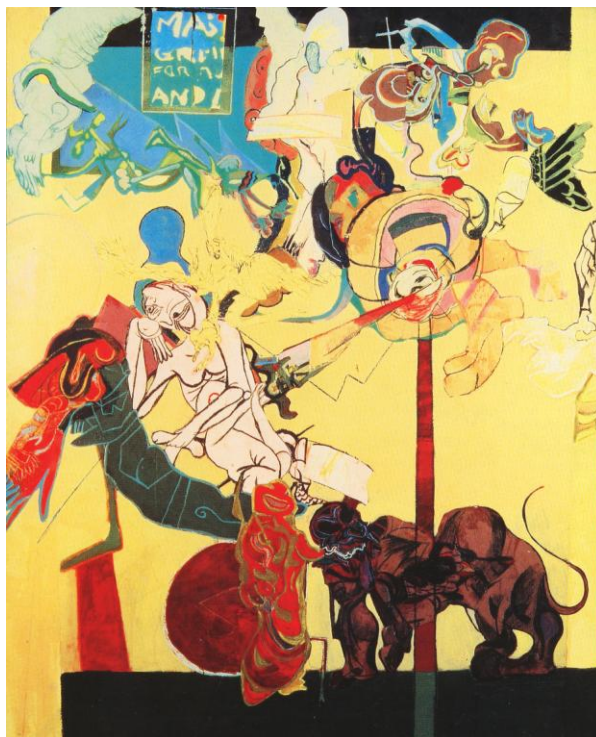


Fig. 28 - Paula Rego. *Manifesto*, 1965. Colagem e acrílico s/tela, 183 x 152 cm.

Manifesto (fig. 28) é uma obra habitada por intrigantes imagens: no campo inferior direito do quadro, podemos visualizar duas criaturas animais elaboradas em tonalidades de marrom-castanho, a da direita possui uma cauda sinuosa e tesa, sugerindo-nos uma posição de alerta e bravura, decerto trata-se de uma concepção imagética tipicamente masculina, a criatura da esquerda, por sua vez, remete-nos a uma figura feminina. Embora ambas as figuras não estejam trajando vestimentas, a forma do tronco inferior da criatura da esquerda sugere o contorno de um vestido. Ela também possui uma máscara disforme que lhe confere um ar lúgubre. Mais à esquerda, podemos notar a presença de uma outra criatura vermelha, inclusive mais sinistra que as outras duas, pois seu rosto é representado portando um sorriso perverso. As três imagens estão unidas pelas extensões de seus corpos. A figura vermelha parece incentivar as outras duas criaturas a esmagar os fragmentos retorcidos de uma quarta criatura marrom-castanho,

que se encontra representada no centro. Subjacente às três figuras marrom-castanho encontra-se uma faixa vermelha que corta verticalmente a cena. A faixa vermelha tem a sua origem no centro de ação do quadro, ou seja, esse é o eixo central a partir do qual as cenas se originam.

O quadro é dividido horizontalmente por dois campos sob um fundo amarelo. O campo superior possui matizes de azul e/ou cores menos escuras que representam o céu, o espírito e as idéias mais elevadas. Podemos visualizar a silhueta de um anjo com asas – representado por uma figura translúcida, o que nos remete ao não carnal, ao etéreo – visto de perfil no centro superior. Além disso, podemos notar a presença de uma cruz e de fragmentos de representação de rostos humanos serenos e suavemente coloridos.

Quanto ao campo inferior, observamos um retângulo de cor negra no qual estão apoiadas as quatro criaturas. Notamos também que a faixa vertical vermelha, ao avançar para o limite inferior do quadro, muda de cor, assumindo uma tonalidade verde escura. Os tons escuros e a fealdade das criaturas nos reportam à representação do inferno, ou seja, um lugar de crueldade e de profunda animosidade.

Duas outras imagens ocupam o centro do quadro e estão configuradas pelas mesmas tonalidades, recebendo idêntico tratamento visual. Elas se encontram à direita e são representadas por um par de mãos em posição de súplica e à esquerda por uma figura humana com a cabeça em posição invertida. A cabeça da figura está apoiada pelo braço esquerdo que também possui a mão em posição invertida, o olhar da figura é distante e algo sonhador.

A conexão entre os quatro principais elementos constitutivos do quadro reside no significado aqui atribuído, a saber, se conferimos ao título – *Manifesto* – um sentido político, logo, associaremos o seu significado à demonstração de descontentamento de certa parcela da sociedade a alguma conjuntura política. Portanto, o quadro pode ser a representação de uma manifestação de descontentes em relação ao regime. O eixo esférico do centro do quadro representa a disseminação das idéias revolucionárias, irradiando, assim, sua força por todos os campos do quadro. O eixo vertical em vermelho é abatido pelas criaturas escuras que representam os delatores, a criatura vermelha representa a ferocidade da polícia e a censura. A imagem das mãos em súplica é um pedido de auxílio

dirigido às forças superiores, que representam a liberdade e o bem, para que elas libertem a figura disposta no centro esquerdo do quadro – representação metafórica da sociedade – da reclusão social em que se encontra.



Fig. 29 - Paula Rego. *Regicídio*, 1965. Colagem e óleo s/tela, 150 x 200 cm.

A obra *Regicídio* (fig. 29) nos remete ao Regicídio do Rei de Portugal, D. Carlos (1863-1908), e de seu filho e herdeiro, o Príncipe Real D. Luís Filipe (1887-1908). O fato trágico ocorreu no dia 1º de fevereiro de 1908, no Terreiro do Paço em Lisboa, ocasião em que a família real regressava de uma temporada de férias passadas no Palácio Ducal em Vila Viçosa. Ao regressar a Lisboa, a família real subiu numa carruagem aberta em direção ao Palácio das Necessidades. Ao atravessarem o Terreiro do Paço, a família foi atingida por disparos oriundos da multidão, que se concentrava no local para saudar o rei D. Carlos. O rei foi atingido, morrendo imediatamente; o herdeiro D. Luis Filipe também foi atingido fatalmente, enquanto o infante (e futuro rei de Portugal), D. Manuel (1889-1932), foi ferido no braço. A autoria dos disparos foi atribuída a Alfredo Costa e a Manuel Buiça, que imediatamente foram mortos no local por membros da guarda real. Posteriormente, os regicidas foram identificados como membros do movimento republicano.

A violenta e trágica morte do rei e do príncipe infante chocou profundamente Portugal, provocando verdadeira indignação tanto no país, quanto por toda a Europa.

No campo superior esquerdo da obra (fig. 29), encontramos a representação de uma grande carruagem negra disposta na horizontal com linhas de contorno brancas sob um fundo azul que cobre a totalidade do quadro, numa clara alusão à carruagem negra referente ao regicídio. A representação da carruagem foi ocupada por diversas imagens sobrepostas entre si. No campo superior, vemos a imagem de uma mão segurando uma típica bandeirinha branca, à qual, freqüentemente, atribui-se o significado de rendição numa disputa. Entretanto, a forma da bandeira torna-se ambígua porque ela mais se assemelha a um preservativo, e, ao deslocarmos nosso olhar para baixo, vemos exibida uma forma feminina grávida. Podemos notar também um fragmento de imagem de um par de seios dispostos de forma invertida. Verificamos a presença de um conteúdo erótico e profundamente fértil – preservativo, gravidez, seios.

Fragmentos de imagens permeiam todo o quadro: diversas asas de cores distintas – não sabemos se de anjos ou pássaros – se espalham pela obra; um monstro que se assemelha a um dragão negro com proeminentes lábios vermelhos ocupa o campo direito extremo do quadro; a representação da figura masculina se faz no campo inferior do quadro por meio da imagem fragmentada de um homem vestido com uniforme militar disposta horizontalmente.

Quanto ao assassinato em si, ao qual o título da obra faz referência, podemos interpretá-lo como algo que se refere à morte dos sonhos de um rei-país, que sonha com a prosperidade de seus filhos, a população – representada pela gravidez. A representação do uniforme militar pode aludir ao extermínio desses sonhos.

Torna-se necessário sublinhar que Paula Rego desde sempre manifestou um profundo desejo de que suas obras fossem capazes de suscitar múltiplas interpretações, pois essa é uma das formas mais contundentes de interação entre obra/público/artista.



Fig. 30 - Paula Rego. *Sempre às ordens de Vossa Excelência*, 1961. Óleo s/ papel, 22,5 x 25 cm.

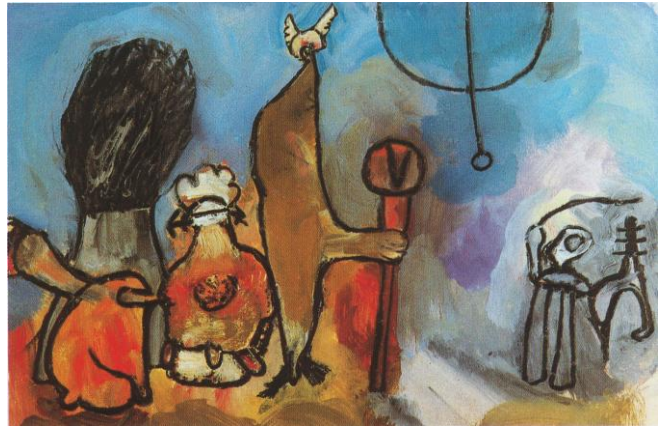


Fig. 31 - Paula Rego. *Foi Estabelecida a Ordem*, 1961. Óleo s/papel, 41,5 x 47,5 cm.

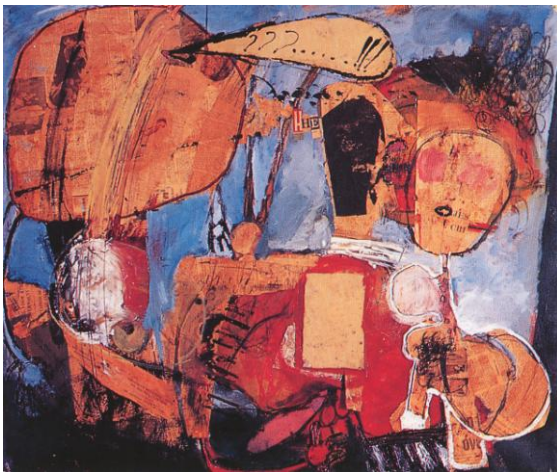


Fig. 32 - Paula Rego. *Refeição*, 1959. Colagem e óleo s/ tela, 95 x 113 cm.

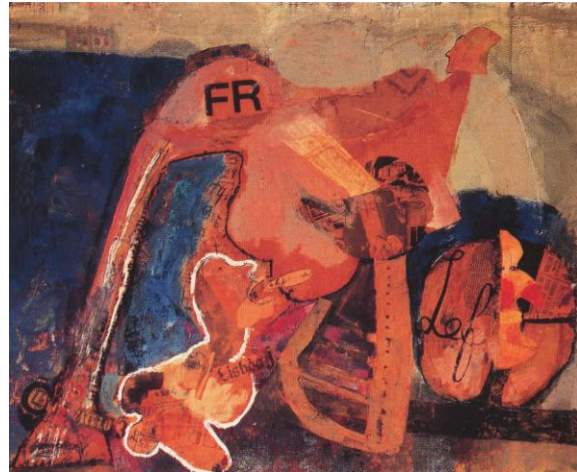


Fig. 33 - Paula Rego. *Provérbio Popular*, 1961. Colagem e óleo s/tela, 96,5 x 123,5 cm.



Fig. 34 - Paula Rego. *Schmit's Restaurant*, 1959. Óleo s/tela, 101 x 126 cm.



Fig. 35 - Paula Rego. *Gula*, 1959. Óleo s/tela, 100 x 140 cm.

Apesar de o surrealismo ter chegado tardiamente a Portugal, a atração de Paula Rego por esse movimento se deu ainda na infância. Fascinada pela espontaneidade da imagética e pelo processo de trabalho que direciona as obras surrealistas, ela foi influenciada, como podemos observar, por artistas como Max Ernst (1891-1976) e Joan Miró (1893-1983). A artista chegou a declarar inclusive que sua pintura preferida é *A Virgem a Bater no Menino Jesus em Frente de Três Testemunhas (AB, PE e o Artista)*, de Max Ernst (fig. 36).



Fig. 36 - Max Ernst. *A Virgem a Bater no Menino Jesus em Frente de Três Testemunhas (AB, PE e o Artista)*, 1926. Óleo s/tela, 196 x 130 cm.

De acordo com Fiona Bradley, muitas são as razões que levam a artista a apreciar sobremaneira essa pintura, dentre elas, está a sua identificação com o objetivo maior do surrealismo, que consiste em buscar compreender e transmitir sem ressalvas os desejos e os sonhos mais recônditos da mente humana. A artista também admira a disposição do surrealismo em despojar-se das barreiras e romper com os tabus nesse processo, além de estar habituada às “técnicas pictóricas e estratégias conceptuais do movimento” (2002: 06).



Fig. 37 - Paula Rego. *Cães Vadios de Barcelona*, 1965. Colagem e óleo s/tela, 160 x 185 cm.

Cães Vadios de Barcelona (fig. 37) é uma magnífica obra por diversas razões, dentre elas, destacamos duas: a primeira consiste na integridade da resistência contra um gesto bárbaro – o assassinato em massa de cães na cidade de Barcelona – a segunda por ser o corolário de um processo artístico arrancado às entranhas e edificado com uma intensidade vertiginosa, pois a energia que emana dessa obra mal pode ser contida no espaço físico que a comporta.

O trabalho em questão nasceu da indignação de Paula Rego ao ler no jornal *The Times* que as autoridades de Barcelona pretendiam exterminar os cães de rua, oferecendo-lhes carne envenenada. A indignação se transformou em espanto, sim espanto! Isso porque, para a artista, quando o ser humano perder a capacidade de se espantar frente aos dramas do mundo, indubitavelmente perderá também a capacidade de se espantar com o esplendor da beleza de uma flor ou com os versos de um poeta.

No campo superior da pintura, encontramos representada a sombra de uma menina que assiste ao massacre com um olhar completamente indiferente e egoísta –

como caracteriza a própria artista. A menina seguramente não se espanta com a cena terrível. Os cães em convulsão são representados por formas contorcidas agonizando, a carne vermelha envenenada corrói as vísceras dos animais e moscas enormes, por sua vez, se servem dos restos da carne venenosa e dos cães já envenenados.

O nome do ditador espanhol Francisco Franco está escrito numa tira branca bem próxima a um cão, possivelmente acenando para o autor da obra, a carnificina de Barcelona. No campo inferior da pintura, uma figura nas cores rosa e branco se reporta a outra pintura representando São Vicente cercado por cães, pintada por um artista catalão primitivista. No campo superior, que se acha configurado metaforicamente por uma estreita e sufocante faixa de fundo preto, há vários cães pequenos que estão a morrer sufocados pelo efeito do veneno.

A década de 1960 em Portugal foi animada por uma efervescência de nomes e tendências artísticas decorrentes do processo de conscientização da abertura formal e temática, em parte ocasionada pelo enfraquecimento de órgãos oficiais de promoção e difusão artística e, em parte, pelo estabelecimento de relações artísticas com o panorama internacional da arte, o que alterou de forma irreversível a capacidade do âmbito artístico e cultural nacional de se integrar às inovações mundiais.

Entre 1965-1966, Paula Rego realizou a sua primeira exposição individual na Galeria de Arte Moderna, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa. A exposição foi muito bem acolhida pela crítica e pelo público, que consideraram suas obras extremamente inovadoras, embora ela também tenha sido rotulada na época por alguns como uma artista política que desenvolvia métodos de trabalho e imagens violentas.

Foi também um momento de grande satisfação para Paula Rego porque seu pai estava presente na Exposição, ele que foi desde sempre seu principal apoiador e incentivador. Porém, infelizmente seu pai veio a falecer em 1966, no mesmo ano em que foi diagnosticada uma esclerose múltipla em seu marido, Victor Willing. Essa foi uma época muito difícil na vida de Paula Rego, provocando significativas mudanças tanto no âmbito artístico como pessoal. No subcapítulo a seguir, nos debruçaremos sobre essas questões.



Fig. 38 - Paula Rego. *Centauro*, 1964. Colagem e óleo s/tela, 140 x 139 cm.



Fig. 39 - Paula Rego. *Senhor Vicente e sua Esposa*, 1961. Colagem e óleo s/tela, 90,5 x 90,5 cm.



Fig. 40 - Paula Rego. *Violência Infantil*, 1963-4. Técnica mista s/ tela, 101 x 152 cm.



Fig. 41 - Paula Rego. *Rainha*, 1961. Colagem, giz de cera e óleo s/tela, 20 x 30 cm.

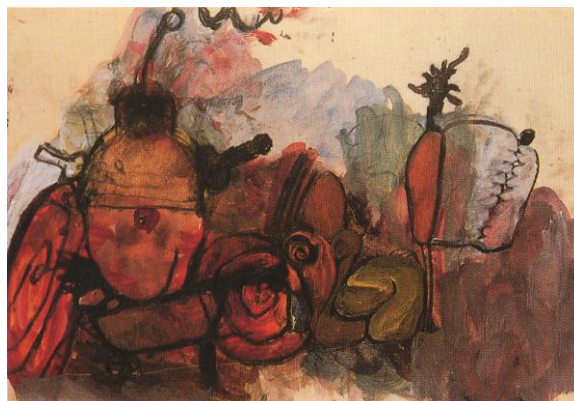


Fig. 42 - Paula Rego. *Troféu*, 1960. Óleo s/papel, 29 x 42 cm.



Fig. 43 - Paula Rego. *Neve*, 1964. Colagem e óleo s/ tela, 68 x 92 cm.

1.5. ANGÚSTIA E MUDANÇAS NA VIDA E OBRA DE PAULA REGO

O ano de 1966 marca o início de uma época bastante complicada na vida de Paula Rego: primeiro ocorreu o falecimento de seu pai e, imediatamente depois disso, o diagnóstico da doença degenerativa de seu marido, Victor Willing, que, com o sucedido, passa a gerir os negócios da família da artista, afastando-se da pintura.

A perda precoce do pai representou um baque para a artista, que o estimava profundamente. Somando-se a isso a tristeza decorrente da doença do marido, Paula Rego cai em forte depressão. Contudo, consciente de sua fragilidade emocional, ela recorre à psicoterapia junguiana. A experiência da psicoterapia foi fundamental para auxiliá-la nesse momento, e a artista a descreve do seguinte modo: “(...) ajudou-me a ser eu própria e a diminuir a distância que eu tinha criado entre mim e tudo mais – essa distância é péssima” (McEwen in: Almeida, 1988, s/p.).

Inevitavelmente o estado de espírito da artista alterou a sua forma de se relacionar com o mundo e isso repercutiu sobremaneira na sua arte.

1.5.1. REDIMENSIONAMENTO PESSOAL E ARTÍSTICO: INTERSEÇÃO ENTRE O CONTEXTO HISTÓRICO, A OBRA E A VIDA DE PAULA REGO

Os trabalhos de finais dos anos 1960 até os da década de 1970 sofreram significativas mudanças, dentre elas, o abrandamento do dinamismo visual do período anterior, o que torna as obras mais controladas e contidas. A presença da linha de contorno, característica do grafismo, confere às obras contornos mais claros e fixos. As formas tornam-se mais angulosas e quebradas; zonas de respiro são criadas através de um distanciamento maior entre as formas.

Nesse período, a artista também reflete sobre os materiais que usa em suas pinturas e assim, passa a utilizar a tinta acrílica, atraída pela espontaneidade que o uso do acrílico permite, pois o tempo para a sua secagem é bem menor que o da tinta a óleo. Por conseguinte, o recurso confere às obras uma superfície mais lisa e luminosa, em variadas nuances de rosa, vermelho, violeta, castanho, alaranjado e verde, inspiradas no colorido *kitsch* próprio daquela época.

Os aspectos formais assumem uma nova configuração, tornando-se mais legíveis em função da tinta acrílica e, certamente, em função do sistema de construção formal das figuras, agora menos retorcidas. A artista passa a desenvolver um hibridismo formal de

caráter humano e animal nas várias figuras que compõem os quadros, conferindo-lhes maior decodificação, o que, por sua vez, se traduz em imagens mais contundentes e mais diretas.

Quanto à temática, ela estabelece um jogo de apagamento de normas e leis morais à medida que os personagens vão surgindo e ocupando seu espaço no quadro e nas suas histórias. O surgimento do jogo se dá em função da necessidade de romper com os ditames de uma sociedade hipócrita que julga e castiga sem piedade os outros pecadores, mas que, no entanto, é muito resistente em reconhecer os próprios erros e aceitar as punições decorrentes.

A Revolução de 1974 foi recebida com entusiasmo por Paula Rego. Entretanto, o evento trouxe sérios problemas para os negócios da família, que acabou se arruinando. Por conseguinte, eles foram viver novamente em Londres, onde o sustento da família ficou a cargo da artista profissional Paula Rego.

Torna-se significativo refletir sobre as mudanças ocorridas no campo da arte na década de 1970, tendo como acontecimento central o 25 de Abril. Esse enquadramento não se ajusta à idéia da periodização histórica organizada por decênios, mas pretende atender aos pressupostos históricos que circunscrevem o 25 de Abril como uma data bastante significativa para Portugal e, conseqüentemente, para as relações internacionais do país.

Passado o êxtase da ruptura política e histórica que marca o fim do regime ditatorial, as perspectivas mercantis da arte portuguesa no período pós-revolução estavam assentes num mercado de pouca movimentação. Porém, os nomes consagrados em períodos anteriores alcançavam uma certa cotação comercial e Paula Rego fazia parte desse seleto grupo de artistas.

A crítica de arte partia, então, para uma viragem conceitual, abandonando a dicotomia abstração-figuração. Ela se debruçava sobre diversas questões e novas metodologias pertencentes às ciências humanas, passando a se ocupar de temas como o mítico e o ritualístico, por exemplo. Nesse horizonte, a crítica se interessou em investigar o arcabouço “das múltiplas tendências e escolas, e mostrou que todas elas foram conduzindo as artes plásticas, tradicionalmente consideradas como artes do ‘espaço’, para a manifestação do ‘tempo’” (Gonçalves, 1998: 102).

Em consonância com os estudos das ciências humanas, o fator “tempo” assume uma dimensão de fundamental importância na arte, que passa a dedicar-se ao estudo do tempo germinado pelo inconsciente, ou seja, do tempo subjetivo de cada indivíduo, íntimo e pessoal como algo poeticamente revelado.

Outro tema de suma importância vinha sendo continuamente discutido no cenário artístico internacional e se referia à crise das vanguardas como algo definitivo, ou seja, havia um questionamento a respeito da sobrevivência das vanguardas num momento em que seu poder contestatório já havia sido institucionalizado pelos museus e pelo mercado. Qual a razão de romper com o estabelecido se já nada mais estava interdito à arte? O projeto transgressivo das vanguardas não haveria se cumprido historicamente? Essas e outras questões pertinentes a esse tema não foram totalmente concluídas, porém, podemos afirmar que, a partir de meados dos anos 1960 e particularmente nos anos 1970, ocorre uma viragem teórica a respeito do conceito de modernismo artístico.

O fim do modernismo e o início do pós-modernismo se configuram como um tema de intensa discussão. Entretanto, é indiscutível que o panorama artístico desde meados da década de 1960 vive outro momento histórico e artístico bastante diverso do projeto modernista, o qual já se acreditava estar encerrado.

Em 1969, Paula Rego aceitou o convite para participar da XI Bienal de São Paulo – Brasil. A delegação portuguesa foi comissariada por Mário Oliveira – SPN/SNI. A artista participou da exposição com nove obras: *Manifesto*, 1965, *Julietta*, 1965, *O Quarto dos Castigos*, 1969, *O Exílio*, 1963, *Os Mártires*, 1967, *Centauro*, 1964, *Cortina*, s/d, *O Lenço dos Amores*, s/d, *Os Mexilhões*, s/d.⁴

⁴ Dados obtidos no catálogo original da XI Bienal de São Paulo pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, Brasil.

1.6. A TEMÁTICA DA DOMINAÇÃO E DO TEMPO PASSADO

Além da obra já citada *Os Mártires*, outros trabalhos se relacionam com o período em questão da vida de Paula Rego. A insistência em temas como a dominação e o tempo passado está direcionada à esfera da dominação familiar e da dominação decorrente das relações sociais.

O tema da dominação se desdobra em variantes de extrema perspicácia: se a artista está a tratar das relações de dominação, ainda que se identifique com as histórias e os dilemas que envolvem os personagens, simultaneamente traz à luz a idiossincrasia deles e dos conflitos que se originam a partir do ponto de vista em que se analisa a trama social na qual estão enredados – os dominados e os dominantes, pois tanto uns quanto os outros podem ser bons ou maus, “amados ou odiados, um paradoxo que provoca um conflito na artista” (Willing in: Rosengarten, 2004b: 18).

Uma singularidade que perpassa toda a trajetória das narrativas visuais de Paula Rego se inscreve no âmbito do juízo, ou seja, a artista não pretende, por meio de suas obras, persuadir o público quanto à correção de uma forma específica de interpretar os dramas humanos que disseca. Pelo contrário, o que se encontra em questão é a possibilidade de seu público questionar suas próprias interpretações a respeito da condição humana, uma vez que esses dramas nos atingem de forma explícita ou implícita. Por implicação, também se sugere que o público questione as interpretações realizadas por outras pessoas.

Ainda nesse âmbito, encontra-se o tema do tempo passado, que não é de modo algum uma forma de exaltação nostálgica do passado. Na verdade, o tema consiste em trazer à discussão o modo como as pessoas lidam com as vicissitudes da vida presente, munidas de dispositivos emocionais oriundos do passado. A representação visual do tema se dá através da justaposição de histórias e contextos diversos, reforçando a idéia do tempo passado relacionado com o presente pelo viés da frequência com que o mecanismo se repete.

Como corolário, os personagens das histórias da artista se deparam com as consequências do uso dessas práticas que podem se alternar entre “a derrota ou a desilusão, ou a defesa obstinada de uma posição indefensável. [Isso p]ode, em alternativa, ser uma forma de descobrir a impotência dos monstros de ontem” (Willing in: Rosengarten, 2004b: 18).

1.6.1. O TEMA DA DOMINAÇÃO SEGUNDO PIERRE BOURDIEU

O estudo do tema da relação entre os sexos compreende uma grande diversidade de abordagens e metodologias oriundas das várias áreas do saber que se debruçam sobre o assunto. Para o desenvolvimento desse tema nesta pesquisa, nós nos alinhamos à teoria desenvolvida pelo sociólogo Pierre Bourdieu por duas razões: a primeira consiste em abordar os aspectos que circunscrevem o tema da dominação masculina no âmbito sociológico e histórico e a segunda reside na elucidação da permanência e perpetuação de práticas sócio-históricas edificadas segundo a lógica de uma sociedade androcêntrica, que mantém o *status-quo* dominante, sob a égide dos “mecanismos *históricos* que são responsáveis pela *des-historicização* e pela *eternização* das estruturas de divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes” (Bourdieu, 2005: 05).

Em seu livro *La domination masculine*, 1988, Bourdieu reúne seus amplos estudos dedicados ao tema da dominação masculina. Nele, o autor dissecar o processo sócio-histórico que legitima e difunde a prática da dominação no âmbito institucional da família, da Igreja, do Estado e da escola, instituições que se encontram estruturalmente interligadas.

A rigor, o autor analisa as instituições e os atores de reprodução, bem como os lugares de elaboração e de difusão dos elementos que sedimentam as práticas e as estratégias de uma sociedade erguida sob uma visão androcêntrica, segundo a qual ela se reconstrói historicamente dissimulada sob o véu do “naturalmente” disposto pela natureza, servindo, assim, do campo biológico, que, aparentemente, fundamentaria as

divisões sexuais estabelecidas. O autor desmistifica também a idéia da existência inata de uma essência feminina.

A relevância da teoria desenvolvida por Bourdieu reside basicamente no modo como o autor desmonta os mecanismos históricos que promovem a “des-historicização” e a conservação das estruturas de oposição sexual que têm por objetivo naturalizar um processo que, na verdade, é construído e mantido sócio-historicamente, ou seja, um mecanismo de ação que se propõe a transmutar a história em natureza e o contingente cultural num processo natural.

O autor também nos ensina que o princípio da perpetuação da relação de dominação masculina não se inscreve somente na unidade doméstica – embora este seja o espaço mais visível para o exercício de tal prática –, mas ele se inscreve também em conformidade com “instâncias como a Escola ou o Estado, lugares de elaboração e imposição de princípios de dominação que se exercem dentro do universo mais privado” (2005: 11). Desse modo, podemos notar como o exercício da dominação se serve da fonte e do suporte do aparelhamento do Estado e de suas instâncias jurídicas.

O espaço doméstico e privado foi historicamente destinado às mulheres. Entretanto, duas considerações a esse respeito já merecem de saída a nossa atenção: o adjetivo doméstico é derivado do verbo domesticar, que significa amansar, domar, dominar, etc.; portanto, por analogia, observa-se o duplo sentido em denominar o espaço social destinado às mulheres a partir do verbo domesticar – às mulheres dominadas/amansadas/domesticadas reserva-se o espaço social da casa, que, em contrapartida, também está dominado/amansado/domesticado e é, por isso, restrito e privado ao convívio familiar. Contudo, historicamente o espaço doméstico foi gerido e mantido pelo patriarca, que se ocupava da manutenção financeira, meio que lhe imputava o poder para determinar as regras de funcionamento da família e da casa.

A outra consideração se destina a observar a oposição existente entre o universo público, masculino, e o universo privado, feminino. Aos homens destinavam-se os cômodos de leitura, lazer e descanso – bibliotecas, salas de visitas e estar, dormitórios e varandas, já em relação às mulheres, os espaços domésticos que lhe foram sendo atribuídos historicamente encontram-se vinculados à cozinha, à lavanderia, ao dormitório

dos filhos e ao próprio dormitório, ou seja, aos espaços de menos visibilidade e interação social.

Escritoras como Charlotte Brontë (1816-1854) e Virginia Woolf (1882-1941), dentre outras, escreveram a respeito do espaço doméstico destinado às mulheres. Sabemos que Brontë escreveu seus conhecidos livros numa pequena mesa num canto da sala da família, à noite, quando já havia cumprido suas tarefas diárias. O livro *Jane Eyre*, do qual trataremos de forma mais detalhada adiante, em virtude da série de obras que Paula Rego desenvolveu a partir da leitura desse romance, recebeu, em sua primeira edição de 1847, a assinatura de Currer Bell, um pseudônimo masculino. Somente depois, foi revelada a verdadeira identidade da autora, pois esse era um recurso que muitas mulheres escritoras dessa época utilizavam como a única forma de ter seus livros publicados. Woolf, por sua vez, escreveu um livro muito difundido intitulado *Um quarto que seja seu*, no qual descreve o drama que a mulher da época vitoriana enfrentava na tentativa de ocupar um espaço social distinto daquele que a sociedade lhe imputava.

As questões concernentes às relações sexuais estão inscritas historicamente na diferença “natural” dos corpos e na *essência* da sexualidade de cada gênero. Enquanto as mulheres são socialmente inculcadas a vincular a própria sexualidade a um espaço íntimo, carregado de afetividade, os homens, por sua vez, são encorajados desde muito jovens a desfrutar de sua sexualidade de forma livre e, ademais, vinculada à virilidade considerada como um esplendor físico. Já se torna evidente de *per se* a presença da dominação masculina na relação sexual:

(...) porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (Bourdieu, 2005: 31).

Desse modo, a sexualidade feminina foi gerida e mantida sob a tutela da aprovação e conformação aos ditames de uma sociedade androcêntrica, que sujeita as mulheres à passividade e a uma sexualidade invisível do ponto de vista social. Mesmo admitindo as diversas mudanças respeitantes à sexualidade feminina que vêm sendo

investigadas sistematicamente, sobretudo no âmbito da psicanálise, ainda assim, torna-se curioso notar que, durante o século XX, a sexualidade feminina foi analisada e concebida pela escola freudiana como uma sexualidade permeada por complexos de inferioridade, motivados por uma inveja inata das mulheres pelo falo, ou melhor, pela sensação de que possuem um falo atrofiado e, portanto, castrado, insistindo-se na idéia de uma suposta essência feminina que ratifica a constituição de uma sociedade falocêntrica e androcêntrica.

No âmbito das instituições ocidentais da escola e da Igreja, a dominação masculina é exercida e difundida segundo os mais diversos artifícios, a saber, a educação escolar voltada para o público feminino só foi possível muito tempo depois de ser uma prática comum para os homens. O acesso à educação foi uma conquista para as mulheres mesmo que a princípio tal decisão tenha sido motivada por fatores econômicos e políticos. O fato é que o conteúdo educacional/cultural destinado às mulheres era diametralmente oposto ao dos homens.

A esfera doméstica foi deslocada e agregada ao recinto escolar no qual eram ministradas até pouco tempo atrás aulas de bons modos, bordado, costura, culinária e mesmo noções de puericultura. O público feminino era inculcado a dedicar-se às profissões ditas como propriamente femininas – professoras, enfermeiras, secretárias, dentre outras –, segundo a lógica do artifício essencialmente social que Bourdieu detectou e denominou como “vocação”. Contudo, em hipótese alguma, estamos a menosprezar a importância e a relevância de tais profissões, na verdade, o que está em causa é a relação de dominação simbólica subjacente ao temperamento feminino moldado e desejável socioculturalmente para o cumprimento de tarefas subordinadas ou subalternas que lhe são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação.

Quanto à Igreja, a dominação incide no âmbito do comportamento moral das mulheres, no qual a decência e a devoção são a máxima das virtudes femininas. Segundo Bourdieu, a Igreja recomenda “explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres” (2005: 103).

Elegemos o pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu, dentre uma gama de autores que se debruçam sobre o intrincado tema da dominação, em função da elucidação do processo sócio-histórico dos meandros que perpassam de forma explícita e implícita um importante capítulo da condição das mulheres ocidentais em franca consonância com os aspectos que são continuamente abordados nas obras de Paula Rego, que, em contrapartida, os tece, na maior parte das vezes, sobre a contextura sócio-histórica de Portugal.

Por seu turno, a artista investiga e desconstrói os instrumentos de elaboração da dominação masculina e as suas convenções estabelecidas historicamente, buscando subvertê-los, de modo a dar visibilidade à estrutura de seu funcionamento. Para tanto, ela se apropria das estratégias visuais – dimensão simbólica – utilizadas pela dominação, segundo a pertinência de sua utilização, e as ridiculariza, subvertendo os conceitos que desafia.

1.6. HIBRIDIZAÇÃO DE HISTÓRIAS, PERSONAGENS E FORMAS

As imagens engendradas por Paula Rego são derivadas de um processo de hibridização que envolve uma diversidade de formas humanas e animais. Essas formas passam a atuar como receptáculos de histórias e de tempos diversos, que operam numa justaposição de tempos e espaços simultâneos.

O processo de hibridização entre formas humanas e/ou animais pretende questionar e subverter o princípio primordial de todas as hierarquias, a que instala o humano acima do mero animal, com o intuito de deslocar a supremacia da razão humana, sem, no entanto, propor uma nova hierarquia, pois as pessoas também são capazes de agir e de reagir de forma irracional, constituição inerente da humanidade.

Desse modo, o jogo da transgressão hierárquica em questão nos leva a refletir sobre a segregação do componente animalesco intrínseco ao ser humano que historicamente a sociedade se empenha em reprimir. Entretanto, o que essas obras

parecem sugerir encontra-se relacionado com a moralidade maniqueísta que segrega os maus em detrimento dos bons, como se fosse possível existir seres humanos totalmente maus ou totalmente bons. A ambivalência da condição humana é constituída pelo bem e pelo mal, temática recorrente nas narrativas da artista.

As formas e o fundo dessas obras se inter-relacionam em espaços de pouca profundidade visual. A artista não utiliza o recurso técnico da perspectiva acadêmica. A bidimensionalidade da tela torna-se um potente recurso de representação temporal em virtude da disposição das formas que se encontram distantes e próximas ao mesmo tempo.

Os planos dos quadros se intercalam em novas sobreposições de figuras que vão surgindo durante o processo de trabalho. Não se trata simplesmente de preencher os espaços vazios do quadro, antes de tudo, trata-se de habitá-lo com personagens que vão nascendo conforme a artista vai criando os enredos das histórias, concebidos segundo o território próprio da imaginação. Uma sucinta observação se faz necessária em função da mudança radical que ocorrerá no processo de trabalho de Paula Rego e que discutiremos mais adiante. Vale notar, por ora, que, nesse período, a artista não realizava estudos prévios para a feitura das obras. Em suas próprias palavras, “nunca faço estudos. Escolho um fundo sem perspectiva, faço recortes, faço colagens” (Almeida, 2006: 07).

1.6.1. CLICHÊS VISUAIS

Os desenhos que a artista criou para realizar esses trabalhos partem de um referencial gráfico composto, na sua origem, por artistas primitivos catalães, especialmente os artistas gráficos anônimos como os pertencentes às publicações espanholas *Blanco y Negro* e *Pluma y Lápiz*. Também fazem parte desse grupo de referências artistas como Miró (1893-1983) e Picasso e as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), as iluminuras medievais e o estilo *art déco*. O termo *art déco* é de origem francesa (abreviatura de *arts décoratifs*) e não pode ser considerado como um

movimento artístico, antes de tudo, trata-se de um estilo decorativo. Basicamente o estilo *déco* se caracteriza pelo predomínio de suas linhas retas ou circulares estilizadas, pelas formas geométricas e pelo design abstrato. Entre os motivos mais explorados pelo *déco*, destacam-se as formas femininas e animais.

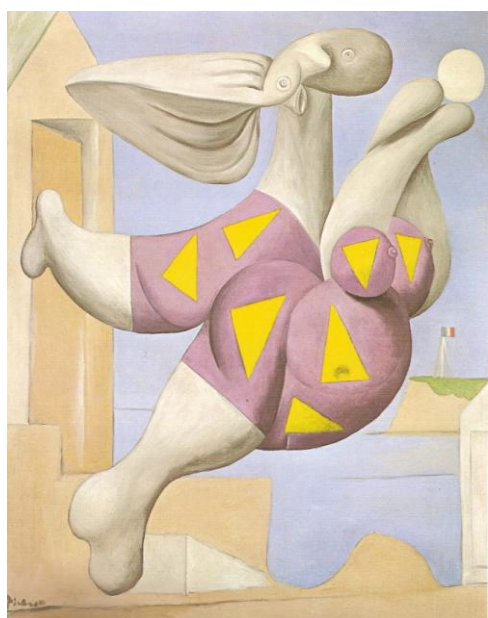


Fig. 44 - Pablo Picasso. *Bañista Jugando a la Pelota*, 1932. Óleo s/tela, 146,2 x 114,6 cm.



Fig. 45 - Joan Miró. *Mujeres e Pássaro ao Luar*, 1949. Óleo s/tela, 81 x 66 cm.

A utilização de imagens oriundas dessas fontes permite que a artista trabalhe com o elemento figurativo, sem, no entanto, imprimir-lhe um estilo pessoal, ou seja, permite que ela desenvolva a figuração de forma impessoal, tornando as imagens autênticas enquanto criação intertextual⁵ e dispensando a necessidade de cunhar uma caligrafia pessoal (Willing, in: Rosengarten, 2004b: 21), processo pelo qual emergem os seus clichês visuais.

⁵ Intertextualidade é um conceito oriundo da crítica literária que pode ser aplicável a outras tipologias de textos: orais ou visuais, sendo assim, o tomamos por empréstimo. O intertexto consiste num conjunto de textos ligados a textos anteriores, atuando de forma intertextual, ou seja, toda criação literária possui na sua origem outros textos, sendo impossível criar um texto sem um pré-texto. A teoria intertextual se debruça sobre as relações que os textos estabelecem entre si.



Fig. 46 - Bordalo Pinheiro. *Os Fantoques de Madame Diabo*. Litografia colorida, 1884.



Fig. 47 - Bordalo Pinheiro. *O Solitário de Val de Lobos*. Litografia. Publicado n' *A Lanterna Mágica*, 26/06/1875.

A deliberação de recursos dessa natureza consiste em voltar a atenção do público para a coisa em si que é a obra, distanciando-nos da possibilidade de uma identificação autoral. O próprio conceito de autoria também parece ser posto à prova por Paula Rego, que, ao entrecruzar e utilizar diversas referências visuais nas suas criações termina por anular o mito da originalidade da obra, prerrogativa tão cara ao modernismo. Assim, sublinha a ideia de uma criação/autoria compartilhada com o público.

A construção técnica dessas imagens surge através do processo de criação, que consiste em desenhar a caneta ou com a tinta acrílica inúmeras formas para depois recortá-las e colá-las com acetato de polivinil na tela, que recebe previamente uma cor de fundo. As figuras podem ser obliteradas em parte ou no todo como também podem ser sobrepostas por outras figuras.

1.8. DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO VISUAL DE DRAMAS HUMANOS

Hydra (fig. 48) é um quadro de cores vibrantes no qual a artista explora os diversos recursos e possibilidades técnicas que a utilização da tinta acrílica permite. A saturação

das cores e a superfície brilhante do quadro conferem ao trabalho certa visualidade *kitsch*. Basicamente os matizes que compõem o quadro são formados por cores secundárias e terciárias. A artista organiza as cores utilizando o esquema de cores complementares e análogas. Observamos a utilização das complementares entre verdes e alaranjados e as análogas em variações de carmim, rosa, alaranjado, lilás e violeta.



Fig. 48 - Paula Rego. *Hydra*, 1969. Colagem e acrílico s/tela, 120 x 120 cm.

O tratamento técnico destinado ao fundo que cobre toda a superfície do quadro consiste na sobreposição de duas cores: carmim e azul. Contudo, observa-se que, no campo superior esquerdo do quadro, a artista criou uma espécie de janela, pois a tonalidade de azul produzida nos remete à representação visual do céu, evidenciada pela pintura de duas nuvens.

O quadro está habitado por curiosas imagens fragmentadas. Uma figura humana (Hércules), cujo rosto é parcialmente coberto, e uma diversidade de formas circulares se unem para desenhar uma incisiva fronteira demarcatória em relação ao fundo azulado e frio do quadro, criando a sensação visual de planos totalmente dissociados.

Acreditamos que, na poética da feitura dessas obras, o elemento que alcança mais vitalidade é justamente o modo como a artista vai criando as formas, as figuras, os personagens e os enredos, configurando, assim, uma dupla jornada fabulosa, pautada na criação e interpretação simultânea. A jornada da imaginação da artista que, gradualmente, vai se materializando na obra surpreende-a a cada nova etapa de trabalho até que, finalmente, se conclui. Por sua vez, a jornada imaginária do público se desdobra em múltiplas possibilidades conforme ele vai atribuindo sentido aos fragmentos de histórias e enredos desenvolvidos pela artista através da criação de suas próprias hipóteses interpretativas.

Reiteradamente existe um significado latente nas obras de Paula Rego subjacente à narrativa que lhe atribui o respectivo título. A narrativa vai se desvelando gradualmente conforme a artista vai construindo e reconstruindo a encenação visual dos dramas humanos até sentir que, finalmente, a catarse se esgotou, ou seja, o impasse emocional foi depurado e, por sua vez, solucionado.

O método de trabalho desenvolvido pela artista muito se assemelha ao processo psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud (1856-1939), que consiste em ir buscar nas reminiscências da memória – portanto, no inconsciente – as causas dos conflitos emocionais para transmutá-los em discurso consciente, enfim, consolidar as lembranças para, assim, ter a chance de expurgá-las e superá-las até a exaustão.

Desse modo, podemos atentar para a configuração do complexo sistema que estrutura suas obras a partir da inter-relação entre poética, imagética, temática, contexto e narrativa que orientam a abordagem dos trabalhos da artista.

A figura central do quadro é uma representação da Hydra, espécie de animal fantástico da mitologia grega que, segundo a tradição, possuía inúmeras cabeças de serpente que se auto-regeneravam conforme fossem sendo danificadas e mortas. O corpo era formado pela figura de um dragão e o seu hálito era venenoso. Entretanto, uma de suas cabeças era imortal. De acordo com a mitologia grega, Hydra foi criada por Hera para matar Hércules que, ao cumprir uma de suas doze tarefas, conseguiu matar a serpente ao atingi-la fatalmente na tal cabeça imortal.

Ao estabelecermos um paralelo entre o processo de auto-regeneração das cabeças do animal e o tema do tempo passado nas obras de Paula Rego, podemos considerar que o mecanismo de auto-regeneração que se repete até a morte da criatura se assemelha ao modo como a artista trata o tema do tempo passado através de seus personagens, ou seja, reproduzindo sistematicamente as mesmas atitudes do passado diante de novas situações.

Contudo, o mito grego não se encerra aí, pois, quando Hera anteviu que Hércules mataria Hydra, ela enviou um enorme caranguejo para auxiliar a serpente, porém, o destemido Hércules pisou com força no caranguejo e o animal se converteu na constelação de caranguejo ou Câncer. E, assim, Hércules cumpre uma de suas doze tarefas ao matar a criatura. Hércules também aproveita para banhar suas flechas no sangue virulento da serpente a fim de torná-las venenosas.

A conclusão da lenda nos remete ao desfecho que a artista construiu para a sua história, ou seja, para dar lugar a novas experiências, há que se libertar de antigas atitudes, dito de outro modo, durante a nossa trajetória de vida, torna-se necessário, se pretendemos evoluir emocional e intelectualmente, um exercício de constante reflexão acerca de nossas decisões, pois, dependendo do ângulo a partir do qual se analisa uma situação, os desfechos podem ser os mais variados.

A ação de banhar as flechas no sangue venenoso da serpente já morta nos possibilita compreender metaforicamente o gesto do herói como uma apropriação da arma mais poderosa da Hydra – o veneno. Se estabelecermos um paralelo com a obra, podemos sugerir que a artista utilizou uma alegoria mitológica para se apropriar de seus códigos subjacentes e, em seguida, subvertê-los, ou seja, banhar seus pincéis na tradição mitológica, tal qual Hércules fez com as flechas.

Ainda sobre o tema, as décadas de 1970 e 1980 foram especialmente marcadas por um período de significativa revisão conceitual acerca da tradição do pensamento moderno. Uma das grandes questões que circunscreveram o tema foi colocada por Jean-François Lyotard na publicação de *A condição pós-moderna* (2002). Nela, o autor questiona a validade das metanarrativas totalizantes construídas por autores como Karl Marx (1818-1883) e Sigmund Freud (1856-1939). Lyotard se refere ao pós-modernismo como um

momento crucial para se repensar a escrita da história e o racionalismo cientificista e ressalta a sua incredulidade diante das metanarrativas.

Gilles Lypovetsky e Sebastien Charles, em *Os tempos hipermodernos*, abordam o pós-modernismo como sendo uma continuação do modernismo, ou seja, um hipermodernismo, no qual o projeto da modernidade estaria se cumprindo historicamente. As profundas transformações socioculturais, tecnológicas, econômicas e políticas que estariam ocorrendo, enfim, em todos os âmbitos sociais, seriam o resultado de uma hiper-saturação dos pressupostos de uma sociedade hipermoderna voltada para o consumo, para o culto do individualismo e para um tempo presente que insiste em estender-se ao máximo.

Os autores advertem que o câmbio de direção dos novos tempos traz a

[r]ápida expansão do consumo e da comunicação de massas; [o] enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; [um] surto de individualização; [a] consagração do hedonismo e do psicologismo; [a] perda da fé no futuro revolucionário; [o] descontentamento com as paixões políticas e as militâncias (2004: 52).

Resumindo, uma sociedade que acreditava nas grandes utopias futuristas sentiu-se profundamente desalentada depois dos acontecimentos políticos que revelaram os abusos do poder perpetrados tanto pela direita quanto pela esquerda.

Victor Willing, num texto publicado no catálogo da primeira retrospectiva de Paula Rego realizada em 1988, na Fundação Calouste Gulbenkian, descreve muito claramente o sentimento de estranheza de sua geração diante daquele momento histórico:

[a] nossa geração tem dificuldade em acreditar na inevitabilidade do progresso ou, conseqüentemente, em descortinar progressivos dentre os que nos rodeiam. O ideal liberal, durante largo tempo dominando os nossos valores, tem sido assaltado pelas 'realidades', de tal forma que temos assistido ao *Sturm und Drang*, nostalgias, primitivismos, revivescências (in: Rosengarten, 2004a: 49).

O nosso argumento reside na intrínseca relação que se estabelece entre as obras de Paula Rego que discutem o tempo passado e a dominação com o contexto histórico daquele período e o modo muito pertinente utilizado pela artista para tratar de temas tão oportunos através da temática mitológica, dos hibridismos formais, da saturação das

cores e do traço de impessoalidade que a artista atribui à suas obras ao apropriar-se de imagens pré-concebidas graficamente.

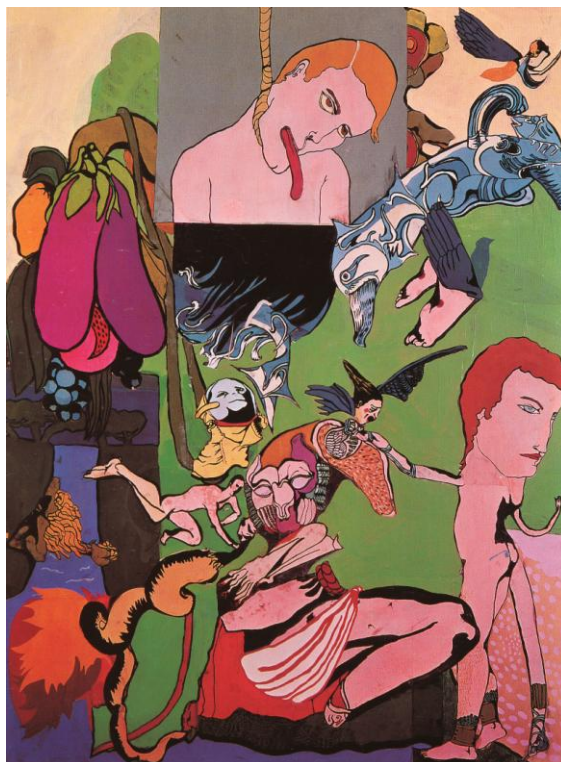


Fig. 49 - Paula Rego. *Os Mártires*, 1967.
Colagem e acrílico s/tela, 130 x 95 cm.

Os Mártires (fig. 49) é uma obra repleta de criaturas híbridas. No campo inferior direito do quadro, observamos um homem com três pernas (uma delas é feminina), um tronco retorcido do qual pendem dois braços distintos entre si e uma cabeça invertida e intencionalmente desproporcional ao restante do corpo que olha para trás, embora a figura caminhe para frente.

Essa figura parece pôr em questão o tempo passado, ou seja, ao caminhar rumo ao futuro, a cabeça, enquanto representação do pensamento permanece voltada para o passado. Esse descompasso nos direciona a um impasse: como superar os obstáculos se as ferramentas de que dispomos não são as mais adequadas para tal ação? Dito de outro modo torna-se premente para a resolução do impasse uma profunda revisão das verdades que aceitamos ao longo da vida, como também das idéias que acolhemos e dos hábitos que desenvolvemos sem que sequer sejam verdadeiramente nossos. Contudo, Paula Rego

não propõe nenhuma solução, pois, se assim fosse, também a artista estaria a propor verdades e esse papel nunca lhe interessou.

Outra imagem de extrema pertinência é composta por um par de pés com duas asas integradas pintadas em azul. Os pés estão a voar para fora do quadro. O sentido metafórico de “pés” nos remete à realidade, à determinação em se manter firme no real, dispositivo emocional empregado por certas pessoas durante a vida. Normalmente, também se atribui à simbologia dos pés firmes o uso acurado da razão por aquele(a) que não se deixa enredar pelos sonhos, pela imaginação – significado metafórico das asas. Aqui, as asas azuis dirigem os pés rumo a um voo incerto, a imaginação e o sonho parecem triunfar em relação à razão. Como também pode significar que os sonhos se foram, pertencendo ao passado.

A imagem mais contundente da tela é uma figura masculina que acaba de ser enforcada num pequeno retângulo de fundo neutro. O olhar do homem é desolador, distante, parecendo ter aceitado a situação sem impor resistência. A língua enorme e vermelha pende para fora da boca e a expressão do rosto sugere alívio. É como se a morte representasse o descanso de uma vida inelutável. Ele é o amante que foi enforcado, deixou de ser uma pessoa importante para alguém e, assim, foi aniquilado de sua memória (Rosengarten, in: Almeida, 1988: s/p).

É interessante observar como essa figura encontra-se disposta no quadro: podemos imaginar o restante de seu corpo e, mais, o funcionamento do dispositivo que o enforcou, pois isso nos remete à idéia de uma cilada, de uma emboscada perpetrada por seus próprios medos, por seus próprios sonhos, pelos monstros da sua imaginação. Na verdade, essas imagens parecem ser trechos das histórias de seus amores desfeitos ou de seus amores vividos, alguns desfechos foram concluídos e outros não poderão ser mais cumpridos, pois não há mais tempo, o tempo já é passado.



Fig. 50 - Paula Rego. *O Quarto dos Castigos*, 1969.
Técnica mista s/tela, 120 x 120 cm.

O Quarto dos Castigos (fig. 50) é particularmente um trabalho especial para Paula Rego, pois foi realizado no Estoril na casa de seus pais, na qual após muitos anos as mais remotas lembranças da infância submergiram intensas e vívidas na mente da artista.

As variações tonais dos lilases, alaranjados, castanhos, verdes e vermelhos conferem ao quadro uma atmosfera de intensa atividade cromática. Como em obras desse mesmo período, diversos planos se sobrepõem, anulando a sensação de profundidade, embora seja perceptível a presença da figuração na grande maioria das imagens. Não existe a representação de sombras porque não há nenhum foco de luz específico. Pelo contrário, a superfície da tela encontra-se amplamente iluminada, o recurso visual criado pela artista confere à pintura um efeito cromático liso e brilhante.

Os aspectos visuais dessa pintura são suficientes para tornar patente que o quadro é um espaço da representação da imaginação, ou seja, todos os elementos inscritos na obra têm a sua origem no território da fantasia. Quanto à representação imagética dos brinquedos, bonecos, objetos, monstros, histórias e medos infantis, além de se configurarem como imagens-objetos oriundas das memórias da infância, eles também se

encontram revestidos de componentes lúdicos e socioculturais capazes de atribuir um significado particular a esses elementos.

A partir desse universo, forma-se um grande cenário em que o fantástico e o real coabitam sem conflitos, separados apenas por precárias fronteiras (Almeida, 1988: s/p). A obra, segundo a artista, reporta-se ao seu quarto de brinquedos do qual era assídua freqüentadora quando criança. Aquele era um território pessoal protegido do mundo exterior em que as regras do mundo dos adultos não tinham nenhuma validade.

No quadro, formam-se dois campos horizontais a partir da aplicação de um círculo violeta que se expande para além dos limites da tela formando uma arena de embate. No campo esquerdo, podemos observar a figura de uma menina cortada ao meio, sem cabeça e com apenas uma perna. A sua mutilação nos remete aos bonecos dos quais a artista cortava os dedos na infância. Esse ato de violência infantil pode funcionar muito mais como um dispositivo de proteção psicológica do que propriamente como um gesto violento em si. Isso porque o boneco era tão verossímil e a assustava de tal forma que a maneira que ela encontrou para superar o medo consistiu em cortar-lhe os dedos (ibidem: s/p).

A representação de uma criatura vermelha no campo inferior-esquerdo do quadro torna-se especialmente interessante devido à configuração visual conferida pela artista. O período da infância encontra-se permeado por medos, sonhos aterrorizantes com papões e toda a ordem de criaturas e monstros gerados pela nossa imaginação. A criatura vermelha criada por Paula Rego é a concisa representação do papão. Possuindo dentes enormes, olhos e focinho, ela mais se assemelha a um grotesco animal. A boca arreganhada a mostrar os grandíssimos dentes insinua que ele está pronto para atacar a qualquer momento.

Podemos observar uma série de bonecos mutilados, um único boneco inteiro repousa tranquilamente no chão, cabeças de bonecos sem corpo, a cabeça de um boneco unida ao corpo disforme de outro boneco e a cabeça degolada de uma boneca de cabelos loiros, todas essas figuras habitam caoticamente o quadro, instigando a nossa imaginação: afinal, para onde nos levarão essas imagens?

Essas imagens, ou melhor, esses fragmentos de imagens nos remetem a um reencontro com os fragmentos da infância, com as histórias que recriamos porque sentimos que elas nos auxiliam a ratificar nossa presença no mundo, um mundo que constantemente afirma a sua própria fragmentação, composto por estilhaços de muitas histórias. É bem possível que o fato de o mundo ser ele próprio um espaço seccionado provoque nos seres humanos a necessidade inconsciente de buscar a completude, a totalidade. Contudo, é através da impossibilidade da inteireza que a artista reforça metaforicamente a idéia irrealizável da verdade única.

A artista se recorda daquele ambiente como um refúgio seguro onde brincava, desenhava e pintava, dando largas à imaginação. Entretanto, aquele também era o espaço destinado a cumprir os castigos impostos pelos adultos. A partir das experiências decorrentes de situações dessa natureza, novas regras iam sendo criadas pela pequena Paula Rego no seu universo lúdico e, assim, era-lhe completamente permitido vingar-se através da imaginação.

Paula Rego, numa entrevista concedida a John McEwen, lembra-se da ocasião em que cortou os dedos de um boneco muito parecido com um bebê. Nas próprias palavras da artista: “[n]ão gostava da boneca. (...) [N]ão me lembro do que me passou pela cabeça na altura; só me lembro do prazer de mutilar os dedos” (in: Almeida, 1988: s/p). Tanto o ato de cortar quanto o objeto da tesoura em si revelaram-se muito significativos para a artista, possibilitando-nos classificá-los como um de seus enredos mais caros, devido à frequência com que aparecem em suas obras.

No rastro da afirmação da artista, torna-se pertinente lançar um olhar mais atento à relevância do significado do objeto-brinquedo enquanto suporte de representação. Para além do jogo lúdico que se estabelece naturalmente com o imaginário infantil, sobrevém o significado do brinquedo enquanto objeto idealizado por adultos destinado às crianças.

À primeira vista, pode parecer pouco significativo expor rapidamente o significado do objeto, porém, na medida em que desconstruímos a relação existente entre os adultos que projetam os brinquedos e as crianças que os utilizam, emerge à superfície uma intrincada teia de significados subjacentes.

De saída, é inegável que o brinquedo é um objeto capaz de revelar importantes dados de uma dada cultura, pois, admitindo-se que o brinquedo seja o suporte lúdico de representação sociocultural, ele revela uma série de elementos legíveis do real ou do imaginário de uma sociedade.

Segundo o pesquisador Gilles Brougère no livro *Brinquedo e cultura*, devemos considerar que “o brinquedo exerce significativos efeitos sobre o desenvolvimento infantil, [pois] ele está inserido em um sistema social e suporta funções sociais que lhe conferem razão de ser” (2000: 07).

Ora, a razão mais significativa de ser do brinquedo é a dimensão simbólica que possui e que permeia a relação entre os adultos e as crianças. Além disso, ele permite codificar e decodificar as relações que as crianças estabelecem entre o mundo da imaginação e o mundo real.

A manipulação dos brinquedos e a criação de brincadeiras possibilitam às crianças imaginar histórias e situações calcadas no mundo dos adultos, pois os brinquedos estão projetados com base nos elementos sócio-culturais dos adultos em escala miniaturizada. Independentemente da natureza do brinquedo, ele “vai propor à criança uma imagem que exalta o adulto, cujos traços e atividades o transformam num personagem que merece interesse” (ibidem: 21).

O fato é que os adultos concebem o brinquedo destinado ao seu público alvo – as crianças – a partir de uma projeção abstrata do seu próprio universo. As crianças interagem com os brinquedos, criando representações simbólicas que tentam imitar o cotidiano dos adultos. Contudo, não se trata de uma reprodução fiel da vida real, antes de qualquer coisa, trata-se de “uma imagem cultural que lhe é particularmente destinada” (ibidem: 40).

De qualquer forma, o que se pretende ressaltar é a relação existente entre as lembranças das experiências vividas por Paula Rego em seu quarto de brinquedos, principalmente porque reconhecemos no brinquedo um objeto que possibilita à criança criar e organizar suas primeiras interações imaginativas e simbólicas com o corpo cultural e social no qual se encontra inserida.

Quando a artista corta os dedos de sua boneca-bebê, isso nos faz pensar que essa seja também uma forma de subverter a estrutura de mediação sociocultural que o brinquedo desempenha em relação ao universo dos adultos e do universo infantil. Na verdade, o que ela parece propor é a inversão da ordem que está na origem do objeto brinquedo, ou seja, ao praticar a ação de cortar os dedos do boneco, a artista parece subverter o suporte de uma representação sociocultural que é determinada pela visão dos adultos.

É possível que o gesto do corte represente a ruptura da supremacia das regras dos adultos, é possível também que ele seja uma forma de proteger um espaço físico e imaginário. O termo cortar significa separar, extirpar e, assim, pode-se presumir que se trata de uma vingança imaginária da artista destinada àqueles que castigam as crianças.



Fig. 51 - Paula Rego. *Mussel Beach*, 1969. Colagem e acrílico s/tela, 150 x 150 cm.

Para as obras de Paula Rego, as margens do quadro se configuram como o limite físico entre a ficção e a realidade. Talvez seja por esse motivo que, em seus trabalhos, as imagens invariavelmente extrapolam os limites da tela, pois a energia que emana dessas obras, embora elas sejam mais contidas do que as do período anterior, ainda assim impõe

uma resistência significativa, mantendo-se concentrada no espaço demarcado pela superfície da tela.

Embora essas obras tenham origem nas memórias da artista, de modo algum devemos espreitá-las como sendo “o luto do passado”, antes qualquer outra coisa, as reverberações de suas lembranças são homenagens porque tratam de reconstituir coisas que foram destruídas.

Em conversa com Ruth Rosengarten, a artista detalha bem esse processo de reconstruir a sua memória:

não a refazemos exatamente como era: não podemos fazer como era pelo simples fato de irmos à velha casa e percorrermos os quartos um a um, recreando esse local... Não é exatamente recuperá-lo do passado, (...) é mais criar qualquer coisa nova, é fazer outra coisa. Em primeiro lugar, há, nisso, uma espécie de reparação. De expiação, se quisermos (s/d: 10).

O processo de reconstruir as memórias do passado consiste em fazer uma revisão da história pessoal a fim de atribuir a ela outros valores e novos significados. Reconstruir a própria história assumindo o lugar do narrador implica o exercício da reescrita através do uso do pronome pessoal, na primeira pessoa do singular, no tempo presente e no modo indicativo, ou seja, assumindo-se como o sujeito que repensa e reescreve a sua história.

Esse dispositivo também é uma forma de ironia, ou seja, a artista utiliza e instala os dispositivos históricos masculinos de forma irônica para, em seguida, subverter a escrita masculina, registro de uma história que descaracterizou, ou melhor, suprimiu as mulheres de seus capítulos.

1.9. CONTOS POPULARES PORTUGUESES

Em 1975, Paula Rego recebeu da Fundação Calouste Gulbenkian uma bolsa para pesquisar os contos de fadas em Londres. A artista se debruçou sobre o projeto por

aproximadamente seis meses, nos quais dividia a maior parte de seu tempo entre a Biblioteca e o *British Museum*, tendo optado por concentrar sua pesquisa nos ilustradores e nos contos populares portugueses.

A partir desse novo referencial imagético e temático, Paula Rego executou uma série de pinturas a guache chamada *Contos populares portugueses: Branca-Flor*, 1974-5, tendo como pano de fundo a tradição oral dos contos portugueses.

É amplamente reconhecida a relevância de salvaguardar a tradição dos contos populares por muitos fatores, dentre os mais significativos, podemos apontar o modo como os narradores ou contadores de histórias souberam mencionar e preservar as marcas do imaginário popular de uma dada comunidade.

A nossa sucinta análise a respeito do conto *Branca-Flor* encontrou diferentes versões transcritas ao longo dos séculos. As versões mais difundidas foram encontradas em Adolfo Coelho (1847-1919) (2001), Teófilo Braga (1843-1924) (1995-98), Francisco Xavier Ataíde Oliveira (1842-1915) (1989) e, mais recentemente, em Alexandre Parafita, com a publicação, em 2001, de *Branca-Flor, o Príncipe e o Diabo*.

Contudo, as variações do conto *Branca-Flor* não são suficientemente significativas para descaracterizar a espinha dorsal da narrativa, pois todas as versões consultadas preservam o enredo central. O conto gira em torno de uma série de provas impostas pelo Diabo a um rapaz (António ou Pedro, dependendo da versão) que precisa superá-las para poder sobreviver. Dadas as circunstâncias, o Diabo, que por vezes é o pai, por vezes é o padrinho de Branca-Flor, utiliza-se dos recursos mais inusitados para fazer o rapaz fracassar nas provas e, assim, poder matá-lo. A ajuda de Branca-Flor e de seus poderes mágicos é imprescindível para o sucesso das tarefas.

Enfim, o que nos interessa reter aqui é o conceito de alteridade presente em qualquer uma das adaptações pesquisadas, pois tudo está centrado na importância da amizade, da colaboração, do reconhecimento e do perdão. Isso porque, sem a ajuda fundamental de Branca-Flor, o personagem principal não teria conseguido salvar-se. Contudo, a sua falta de reconhecimento quase pôs tudo a perder nas diversas versões, pois Branca-Flor precisou avivar a sua memória para evitar que ele se casasse com outra moça.

O aparecimento do Demônio em algumas das narrativas torna-se um fato curioso, pois o personagem surge simplesmente porque é nomeado, ou seja, de acordo com a tradição, não se deve pensar no Demônio, quanto mais nomeá-lo, sob o risco de sua presença tornar-se um fato real (Parafita, 2001: 07). O nome do castelo do Demônio numa das versões – *Irás e não virás* – denota também a irreversibilidade da queda no inferno (ibidem: 09). Por conseguinte, podemos observar o quanto esses elementos nos remetem ao imaginário coletivo da cultura judaico-cristã.

Se tivermos em conta a diversidade dos aspectos possíveis presentes como temas nas narrativas, como referências históricas e geográficas, elementos e descrições relativos à fauna e à flora e tantos outros, percebemos que elementos significativos das culturas por onde passam nos são revelados.

Quanto às obras da artista, elas não se configuram como ilustrações literais de alguma das versões. O que parece interessar à artista é o entrecruzamento de suas memórias, dos significados dos contos e dos acontecimentos do cotidiano.

Entre as memórias que a artista revelou publicamente, a que parece tangenciar especialmente o conto de *Branca-Flor* incide nas suas recordações de criança a respeito do universo religioso. Em entrevista a McEwen, a artista faz uma esclarecedora observação sobre isso:

[a] igreja era poderosíssima, muito repressiva. Não, eu não ia à igreja. Mas na escola ensinava-se o catecismo, e aquilo apavorava-me. Foi uma lição de catecismo que me deu o pior pesadelo de toda a minha vida; dizia-se nessa lição que se uma pessoa deixava a porta meio-aberta o diabo entrava e levava-nos. Deixei a porta entreaberta e sonhei que o diabo me tinha vindo raptar; fiquei aterrorizada (1988: s/p)!

A partir do momento em que Paula Rego se volta ao assunto do demônio – tempo passado –, dando-lhe um rosto e um corpo, por analogia à psicanálise, podemos supor que o medo foi superado, pois uma vez materializado, o conflito foi expurgado e solucionado.

Em 1978, Paula Rego participou, com a série de pinturas *Contos Populares Portugueses*, da *Portuguese Art since 1910*, na *Royal Academy of Arts*, em Londres, tendo recebido críticas muito positivas.

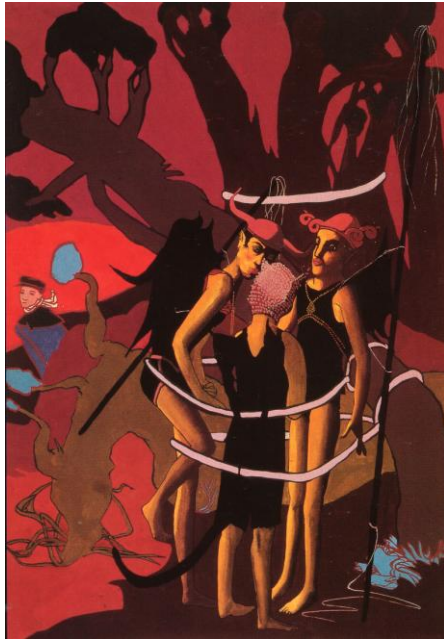


Fig. 52 - Paula Rego. *Contos Populares Portugueses: three little devils, wrapped in white thread*. 1975. Guache s/papel, 70 x 50 cm.



Fig. 53 - Paula Rego. *Contos Populares Portugueses: Branca Flor – Boy gambling with devil*, 1974. Guache s/papel, 70 x 50 cm.



Fig. 54 - Paula Rego. *Contos Populares Portugueses: Branca Flor – O diabo e a esposa do diabo*, 1975. Guache s/papel, 70 x 50 cm.

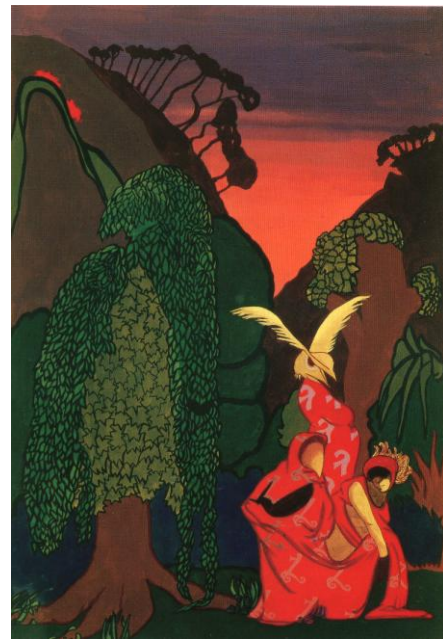


Fig. 55 - Paula Rego. *Contos Populares Portugueses: Branca Flor – Duas pombas a tomar banho*, 1975. Guache s/papel, 70 x 49,6 cm.

1.10. INDÍCIOS PARA UMA NOVA VIRAGEM NO PERCURSO ARTÍSTICO DE PAULA REGO

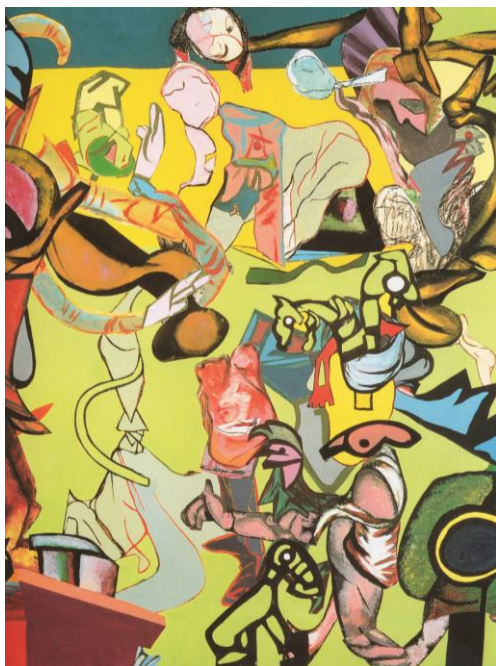


Fig. 56 - Paula Rego. Pormenor de *Hampton Court*, 1977. Colagem e acrílico s/tela, 122 x 122 cm.



Fig. 57 - Pormenor da fachada de *Hampton Court Palace*, Londres.

Hampton Court (fig. 56) foi idealizado pela artista a partir de uma visita aos jardins e ao palácio de Hampton Court situado nos arredores de Londres. Paula Rego se interessou especialmente pelas imagens dos animais heráldicos embutidos nas fachadas dos edifícios.

Nesse trabalho, podemos reconhecer alguns aspectos visuais da imagística heráldica através da estilização das formas criadas por Paula Rego para a execução da obra.

As cores utilizadas na produção desse trabalho são vivas e luminosas. O fundo foi elaborado em tonalidades de verde, especialmente o verde claro. É o elemento visual que imediatamente nos remete à idéia de vegetação, enfim, aos jardins de *Hampton Court*.



Fig. 58 - Paula Rego. *Cena Doméstica com Cão Verde*, 1977. Colagem, guache e acrílico s/tela, 153 x 102 cm.



Fig. 59 - Paula Rego. Pormenor de *Cena Doméstica com Cão Verde*.

O quadro *Cena Doméstica com Cão Verde* (fig. 58) é uma composição particularmente interessante e significativa porque nos dá pistas visuais do novo período que se aproxima na pintura da artista. A suspeita incide no modo como ela gradualmente criou e configurou as formas para a obra, pois o modelado de muitas das figuras que a compõem começa a se tornar mais incisivo, como se nos quisesse indicar a intenção de criar volume, comum aos aspectos da representação de cunho figurativo.

As formas foram menos massacradas, ou seja, as imagens, ao formar áreas maiores e menos segmentadas, tornam-se visualmente mais volumosas, transmitindo-nos uma sensação de tridimensionalidade. A relação entre figura e fundo torna-se muito sugestiva a partir da utilização de um verde quase cinzento, conferindo ao quadro uma sensação visual de formas a flutuar levemente no espaço.

No final dos anos 1970 e no início dos anos 1980, Paula Rego sentia-se insatisfeita quanto aos seus métodos de trabalho e começou seriamente a questioná-los. Em carta ao amigo Helmut Wohl, ela descrevia seu descontentamento quanto aos espaços entre uma forma e outra e com a construção delas. O processo e a metodologia de trabalho tinham se tornado mais intrincados. De acordo com a artista,

(...) o processo começava a ser um obstáculo ao que eu queria exprimir. Se se tem uma idéia mental muito clara, não há problema. A mão obedece. Mas se não se está muito certo do que queremos, à espera de que certos sinais sugiram alguma coisa – então nada feito (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p).

Somem-se a isso dois fatores decisivos para uma total viragem poética a respeito de seus procedimentos artísticos. O primeiro consiste na viagem apoiada pelo amigo e escritor Rudolf Nassauer à Espanha e à Itália para ver os Grandes Mestres. O segundo foi o encontro com o artista português João Penalva, que, na ocasião, estudava na *Chelsea Art School*, onde Victor Willing era professor. Por intermédio de seu marido, Paula Rego e Penalva deram início a uma relação de amizade. Em certa ocasião, numa visita ao atelier da artista, Penalva sugeriu à artista que deixasse de cortar todas as formas que ia criando para os quadros e passasse a utilizá-las inteiras, isto é, sem cortá-las. Segundo a artista, esse foi um momento tão revelador e importante quanto à descoberta da obra de Dubuffet. Nas suas próprias palavras, “foi uma revelação que era exatamente isso que eu tinha a fazer. Disse-me isso numa sexta-feira à tarde, e fiquei tão entusiasmada que estava em pulgas que o fim de semana passasse para ir de novo para o atelier” (ibidem: s/p).

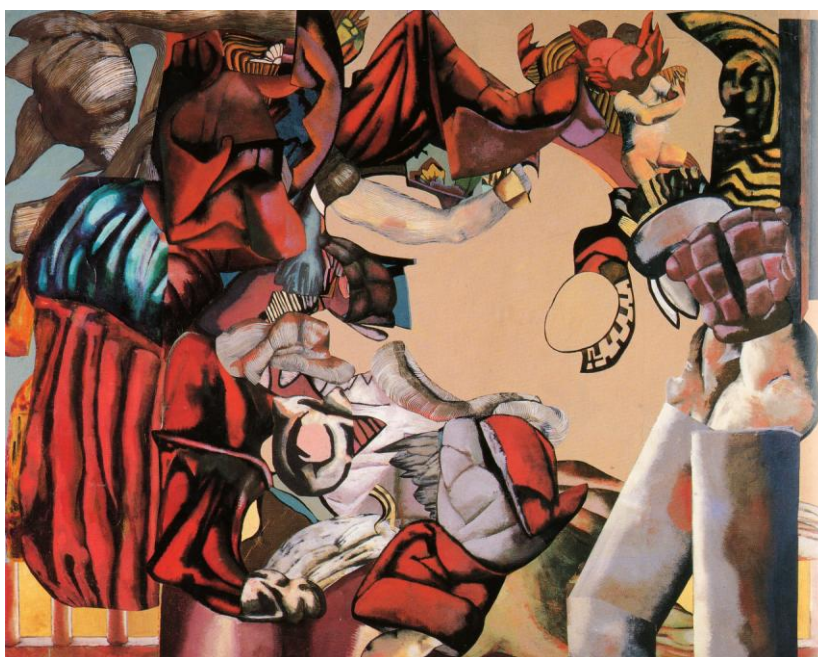


Fig. 60 - Paula Rego. *Anunciação*, 1981. Colagem e acrílico s/tela, 200 x 250 cm.

A obra *Anunciação* (fig. 60) encerra um ciclo na arte de Paula Rego. Os indícios que observamos anteriormente na obra *Cena Doméstica com Cão Verde* tornam-se sobremaneira perceptíveis em *Anunciação*.

Diversas imagens foram executadas com um expressivo volume. No campo esquerdo do quadro, podemos observar a composição de uma figura em azul e vermelho que representa a Virgem Maria. O azul e o vermelho escolhidos pela artista são as cores tipicamente utilizadas por diferentes artistas para representar a Virgem ao longo da História da Arte.

Com efeito, pouquíssimas mulheres artistas fizeram parte da história oficial da arte ocidental escrita sob a égide do olhar masculino. Essa situação nos leva a refletir sobre a condição das artistas mulheres ao longo dos séculos. É sobejamente conhecida a versão de que as mulheres, na verdade, não eram artistas e sim diletantes. Entretanto, se nos ativermos aos aspectos sócio-históricos que corroboraram essa denominação, logo compreendemos que existiram mulheres artistas e não foram poucas, porém, o mecenato, a academia e as demais instituições encarregadas de ensinar, difundir, discutir e comercializar a arte negaram às artistas mulheres seu papel na história.

Por isso, quando a artista faz alusão às cores normativas da representação da Virgem, seja em seus aspectos formais ou através da temática – *Anunciação*, tema caro e recorrente à tradição artística –, ela pretende subverter o papel dominante do artista homem na história da arte.

No campo superior direito do quadro, observamos a representação do arcanjo Gabriel, o eleito por Deus para comunicar a Maria que ela havia sido a escolhida para ser a mãe da encarnação do Filho de Deus. Segundo a Bíblia, no evangelho de São Lucas (1,26-38), este é o diálogo entre Maria e o anjo Gabriel:

[o] *Messias vai chegar* ²⁶ No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia chamada Nazaré. ²⁷ Foi a uma virgem, prometida em casamento a um homem chamado José, que era descendente de Davi. E o nome da virgem era Maria. ²⁸ O anjo entrou onde ela estava, e disse: «Alegre-se, cheia de graça! O Senhor está com você!» ²⁹ Ouvindo isso, Maria ficou preocupada, e perguntava a si mesma o que a saudação queria dizer. ³⁰ O anjo disse: «Não tenha medo, Maria, porque você encontrou graça diante de Deus. ³¹ Eis que você vai ficar grávida, terá um filho, e dará a ele o nome de Jesus. ³² Ele será grande, e será chamado Filho do

Altíssimo. E o Senhor dará a ele o trono de seu pai Davi, ³³ e ele reinará para sempre sobre os descendentes de Jacó. E o seu reino não terá fim.» ³⁴ Maria perguntou ao anjo: «Como vai acontecer isso, se não vivo com nenhum homem?» ³⁵ O anjo respondeu: «O Espírito Santo virá sobre você, e o poder do Altíssimo a cobrirá com sua sombra. Por isso, o Santo que vai nascer de você será chamado Filho de Deus. ³⁶ Olhe a sua parenta Isabel: apesar da sua velhice, ela concebeu um filho. Aquela que era considerada estéril, já faz seis meses que está grávida. ³⁷ Para Deus nada é impossível.» ³⁸ Maria disse: «Eis a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra.» E o anjo a deixou.⁶

Desse modo, podemos testemunhar, através dos escritos de São Lucas, o sentimento de confusão e medo a respeito de seu destino que perpassou o coração da pobre virgem Maria, e essa foi a grande questão do quadro da artista.

O sentimento do medo é representado através das diversas fragmentações e contorções das formas que representam a Virgem. O tratamento visual do pregueado do vestido de Maria nos remete aos aspectos formais das esculturas gregas e no campo extremo direito do quadro, observa-se a representação de uma figura masculina. Visualmente, as pernas foram configuradas por duas colunas roliças, aludindo à história da arquitetura. É possível que essa figura seja José, pois o anjo Gabriel está no topo da sua cabeça, como se a estivesse assinalando a Maria.



Fig. 61 – Sandro Botticelli. *A Anunciação*, c. 1489-90. Têmpera s/tela, 150 x156 cm.

⁶ Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. Novo Testamento. Evangelho segundo São Lucas. Versão eletrônica *IntraText CT – Text*. Disponível para consulta em: http://www.paulus.com.br/BP/_PWH.HTM. Acessado em 18/06/2007.

John McEwen (1988, s/p) comenta que Paula Rego ficou muito impressionada com a obra *A Anunciação* (fig. 61) de Sandro Botticelli (1445-1510) por ocasião de sua viagem à Itália. Se observarmos com atenção, a Virgem do pintor parece um tanto hesitante quanto ao destino anunciado pelo arcanjo Gabriel. A figura do anjo foi representada androginamente pelo artista, de acordo com a máxima de que os anjos não possuem sexo. Entretanto, o caráter físico do anjo torna paradoxal essa afirmação. Pois, na realidade, Botticelli escolhia seus temas, tencionando expressar o seu ideal de beleza, visto que, para o pintor, a beleza encontrava-se associada ao ideal cristão. Assim, essa pode ser a razão pela qual ele representava as figuras humanas de forma bela, porque, desse modo, elas manifestariam a graça divina.



Fig. 62 - Paula Rego. *The Bride's Secret Diary*, 1981. Papel, colagem e acrílico s/tela, 150 x 150 cm.

CAPÍTULO II

2. UMA VIRAGEM RADICAL NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE PAULA REGO – O RETORNO AO FIGURATIVO

“Nunca me conformo como é que há gente compreensiva, muito humana e capaz ao mesmo tempo de ser cruel, por causa dos recalques que tem lá dentro. É um fato evidente, mas nunca me habituei a ele. Por exemplo, em criança gostar de brincar com alguém, e de repente bater-lhe e logo a seguir dar um beijo para fazer as pazes. Quero eu dizer, o gosto perverso de fazer sofrer. Não sei, deve fazer parte da nossa natureza. Estas coisas, de uma complicação enorme, fascinam, fascinam continuamente.”

Paula Rego

2.1. GERMINAÇÕES CRIATIVAS E SUBJETIVIDADE NOS NOVOS TRABALHOS DE PAULA REGO – NARRATIVAS ZOOMÓRFICAS, A SÉRIE DO MACACO VERMELHO

Os anos de 1980 marcam o início de um novo período na arte de Paula Rego. As colagens de períodos anteriores (1960-1970) dão lugar a uma série de imagens elaboradas a partir de procedimentos artísticos totalmente novos.

Apesar de conservar a espontaneidade do gesto nos seus trabalhos, ou seja, de continuar a elaborar as obras sem executar estudos prévios, o fato é que ela começa a utilizar um novo repertório imagético e temático decorrente da revisão de seus procedimentos artísticos.

A novidade metodológica consiste em desenhar as figuras diretamente na tela, sem qualquer tipo de intervenção, imprimindo nelas, assim, uma nova concepção de imagem, com a introdução do desenho figurativo.

A rapidez com que os desenhos foram executados pode ser comprovada pela vivacidade e pela segurança que as linhas de contorno visivelmente demonstram. Antes

de tudo, são linhas contínuas, precisas, despretensiosas, soltas e profundamente gestuais, o que nos possibilita conferir simultaneamente a espontaneidade e a segurança da construção do desenho.

O assunto é o fundamento inaugural do processo de criação da artista e pode nascer de diversas fontes: livros, notícias de jornais, filmes de cinema, peças de teatro, óperas, histórias ouvidas na infância ou já quando adulta, fragmentos de imagens, viagens, elementos do cotidiano, da cultura popular e inclusive da própria história da arte, entre outros. Depois da seleção de determinados elementos, com vistas a atender as suas finalidades específicas, a artista os entrecruza às suas memórias pessoais que, entre outras possibilidades, podem reportá-la às pessoas que conheceu e com as quais conviveu ou convive em sua vida.

Nesse caso, a série do *Macaco Vermelho* surgiu das memórias de infância de Victor Willing, que descreveu a Paula Rego uma de suas brincadeiras favoritas quando criança. Seu marido mencionou o quanto apreciava brincar com um teatro de brinquedo, no qual havia sempre três personagens: um macaco, um urso e um cão sem uma orelha. Desse modo, esses personagens se tornaram o ponto de partida para que a artista criasse a série de pinturas em questão.

2.1.1. A DIMENSÃO SIMBÓLICA DO CÃO SEM UMA ORELHA

Um aspecto em especial merece a nossa atenção na série do *Macaco Vermelho*: Paula Rego preservou dois dos três personagens do teatro de Willing, substituindo o cão sem uma orelha por uma personagem humana feminina. Na realidade, essa personagem feminina será a mulher do *Macaco Vermelho*.

É evidente que, tratando-se de Paula Rego, não seria nenhuma novidade não haver uma relação literal, ou melhor, uma ilustração rigorosa das memórias narradas pelo marido. Entretanto, torna-se pertinente pôr em relevo a dimensão simbólica da

substituição do personagem do *cão sem uma orelha* e da introdução da personagem feminina.

Dando crédito às nossas suspeitas, procuraremos desconstruir o significado subjacente ao antropomorfismo proposto pela artista. Para tanto, em conformidade com os princípios metodológicos que norteiam esta pesquisa, fundamentados sob a égide da interdisciplinaridade, devemos nos voltar agora aos ensinamentos de Freud, autor sobejamente conhecido, entre outras coisas, por seus expressivos estudos sobre a sexualidade feminina.

Bernardo Pinto de Almeida, num texto do catálogo da retrospectiva de Paula Rego na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (1988), salienta a frequência da presença do cão nas obras da artista. Entre as várias interpretações desse motivo oferecidas pelo autor, aquela que nos parece mais significativa consiste na afirmação de que o cão “é, ou volta a ser, o que sempre terá sido afinal na história da pintura: o retrato metafórico do artista” (2005: 10).

Nessa perspectiva, torna-se possível pensar a série de pinturas do *Macaco Vermelho* como um dispositivo engendrado pela artista para subverter a hegemonia da história da pintura, que, como é sabido, negligenciou o papel da artista-mulher ao excluí-la praticamente da história, reservando-lhe apenas o papel de diletante, enquanto uma imensa maioria de artistas-homens ocupava os seus capítulos principais.

Paula Rego altera, de forma instigante e brilhante, o *cão sem uma orelha* por uma mulher, o que nos possibilita estabelecer um paralelo entre a simbologia desses elementos, entendendo o cão como um retrato metafórico da artista. É claro que, nesse caso, não se trata da pessoa da artista, mas antes de tudo, segundo cremos, do retrato metafórico das mulheres, categoria à qual, evidentemente, ela também pertence. Todavia, torna-se algo bastante significativo o fato de o cão não ter uma orelha, uma vez que o argumento aqui exposto baseia-se na tentativa de relacionar esse cão transmutado em mulher com os princípios da teoria freudiana da sexualidade feminina.

Assim, estabelecemos um paralelo entre a simbologia da deficiência orgânica do cão, isto é, a sua orelha arrancada ou amputada com a teoria da castração feminina proposta por Freud.

2.1.1.1. PRÍNCÍPIOS DA SEXUALIDADE FEMININA SEGUNDO FREUD

Em 1905, Sigmund Freud publicou a primeira edição de seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, seguida por cinco reedições, sendo a última datada de 1924. Isso se deveu às sucessivas alterações que o texto original sofreu, em função das novas descobertas que o autor foi acrescentando aos estudos acerca do tema.

Durante vários anos, Freud se empenhou em desenvolver uma teoria da sexualidade que fosse capaz de explicar o funcionamento psíquico e sexual dos indivíduos, uma vez que, para ele, a sexualidade seria o primado da estrutura psíquica humana.

O segundo ensaio do livro investiga a sexualidade infantil na tentativa de desvendar as causas de muitas das patologias psíquicas que acometem os indivíduos. Mais especificamente, no quinto capítulo intitulado *As investigações sexuais da criança* (2001: 117-136), o autor parte do pressuposto de que existe um *impulso de saber* inato nas crianças que explica o interesse que elas apresentam, de forma intensa e inesperada, aparentemente precoce (geralmente dos três aos cinco anos de idade), a respeito dos problemas sexuais. Segundo o autor, pode-se inclusive afirmar que o assunto é capaz de despertar a inteligência das crianças.

Freud explica o interesse infantil pelos problemas sexuais como uma necessidade prática e não teórica, denominando-o como *O enigma da Esfinge*. Trata-se de um mecanismo de proteção que a criança cria “[q]uando se sente ameaçada pela integração real ou suposta de uma nova criança na família” (ibidem: 118), sendo levada a temer que será prejudicada no que se refere ao carinho e amor dispensados a ela pelas pessoas que a cercam.

Desse modo, instala-se, para a criança, um problema que precisa ser solucionado. Acima de tudo, o problema não reside na diferença dos sexos, mas no enigma a respeito da origem das crianças, ou seja, vem à tona a clássica pergunta: “de onde vêm os bebês?”. Freud traça uma analogia entre esse impasse infantil e a história da Esfinge de Tebas, que propõe um enigma para todos que desejam confrontá-la. De acordo com o autor, a

criança aceita sem obstáculos a existência de dois sexos. Porém, os meninos “não duvidam que todas as pessoas que encontram têm um aparelho genital semelhante ao seu; [por isso] não lhes é possível conciliar a ausência deste órgão com a idéia que formam dos outros” (ibidem: 118).

O autor, dando continuidade aos seus argumentos, ainda ressalta que os meninos mantêm com afincos essa convicção, inclusive diante das contradições que a observação acaba por lhes revelar. Com o tempo, muitos se convencem das diferenças anatômicas dos sexos. Entretanto, alguns meninos são mais resistentes a essa idéia e terminam por passar “por graves lutas interiores (complexo de castração)” (ibidem: 118), ao se empenharem em encontrar um órgão correspondente ao pênis “perdido” da mulher, o que dá origem a múltiplas perversões.

Conforme Freud, estamos autorizados a falar também de um complexo de castração no caso das meninas. Nas próprias palavras do autor:

As crianças dos dois sexos imaginam uma teoria segundo a qual a mulher teria tido a princípio um pênis, que haveria perdido por castração. Quando os rapazes enfim se convencem de que a mulher nunca possuiu um pênis, sucede muitas vezes que alimentam um desprezo durável pelo outro sexo [acrescentado em 1920] (2001: 119).

Portanto, a idéia de um só sexo, constituído pelo aparelho genital masculino, configura a primeira teoria sexual infantil, que reconhece no clitóris da mulher o equivalente real do pênis.

Quando, por sua vez, as meninas descobrem (ao ver o órgão genital masculino) que o seu sexo é diferente dos meninos, essa descoberta não lhes causa estranheza, pois, segundo Freud, uma menina está “sujeita ao desejo do pênis que a leva ao desejo, tão importante mais tarde, *de ser por sua vez um rapaz*” (ibidem: 119) [grifo nosso].

Podemos observar, desse modo, que, ao atribuir ao pênis uma posição de supremacia (primado do *Phallus*), seguindo uma perspectiva biológica na medida em que relacionava o fálico à posse do pênis e a ausência dele a uma castração, o autor acaba por estigmatizar a mulher como sendo portadora de uma sexualidade inferior, quando comparada à sexualidade masculina. Apoiado nessa tese, Freud relaciona a inferioridade

a certos traços da feminilidade supostamente inerentes às mulheres, como “o ciúme, a inveja, um superego⁷ frágil, poucas contribuições para a História da Civilização, pouco senso de justiça, bem como uma capacidade sublimatória⁸ bastante limitada” (Rocha, 2001).

Antes de concluirmos, gostaríamos de salientar duas observações que acreditamos ser pertinentes: a primeira diz respeito à visão freudiana da mulher que, durante muito tempo, foi estigmatizada como um ser inferior em virtude da sua sexualidade; a segunda diz respeito à tradição que, desde a Grécia Antiga, difundiu-se no Ocidente uma imagem da mulher como sendo um homem mutilado.

A conexão que estabelecemos entre a teoria freudiana da sexualidade da mulher e o antropomorfismo proposto por Paula Rego se realiza tanto no nível conceitual, quanto no nível simbólico. É com o desenvolvimento desse argumento que buscaremos apreender o mecanismo operante na transmutação e que interpretaremos a série do *Macaco Vermelho*. A título de exemplo, essa série de pinturas se desenvolveu a partir de um triângulo amoroso formado entre o Macaco Vermelho, a mulher do Macaco Vermelho e o seu amante, que é o Urso, sendo permeada por sentimentos ambivalentes de desejo e culpa, amor e traição, encantamento e desprezo, todos equivalentes aos conflitos humanos.

⁷ Para tentar explicar a personalidade, Freud desenvolveu uma estrutura denominada aparelho psíquico composto por três partes: Id, Ego e Superego. Rapidamente, apontaremos os aspectos mais proeminentes de cada um, com vistas a obter uma melhor apreensão do texto. O Id é a parte original da estrutura psíquica, ou seja, é através do Id que as outras duas partes se desenvolvem. Basicamente, a principal função do Id incide na satisfação mais imediata das nossas necessidades básicas desde o início de nossa vida. Ele também aspira a uma gratificação e não admite a frustração. Entretanto, à medida que a criança vai se desenvolvendo, o Id aprende que necessita se adaptar às condições impostas pelo meio social no qual a criança está inserida. Para que tal empreitada seja possível, é necessária a intervenção do Ego, que se encarrega basicamente de aprender a controlar os impulsos do Id, determinando se eles devem ser satisfeitos imediatamente, no decorrer de um tempo, ou mesmo nunca, e funciona como uma espécie de ponte entre o Id e o Superego. À medida que a criança continua a se desenvolver, vai descobrindo também que existem regras e normas estabelecidas socialmente e que se reproduzem com bastante frequência. Esse conjunto de regras e normas vai sendo incorporado à sua estrutura psíquica, formando, assim, o Superego, que é o responsável pela diferenciação entre certo e errado, de acordo com os ensinamentos educativos que cada indivíduo recebe e acolhe. Ele também se encarrega de nos censurar e de nos reprimir, impedindo nossa impulsividade, sendo o oposto do Id.

⁸ A sublimação é o mecanismo de defesa do *eu*, que permite que certos impulsos ou tendências libidinais e/ou primitivas sejam substituídos por valores positivos e aceitáveis socialmente.

2.2. O TRIÂNGULO AMOROSO ENTRE O MACACO VERMELHO, A MULHER DO MACACO VERMELHO E O URSO

É notável o modo como a artista estruturou essa série de pinturas. Existe uma seqüência de acontecimentos sucessivos que imprime à série um enredo completo de uma história a ser contada, mais precisamente um drama amoroso, algo, portanto, pertencente à esfera do doméstico.

Desse modo, agrupamos essas seis pinturas, com o objetivo de apreender nelas os acontecimentos sucessivos que pontuam as narrativas visuais da série. Acreditamos que isso possibilita que as interpretemos como capítulos de histórias cotidianas de querelas domésticas.



Fig. 63 - Paula Rego. *O Nascimento do Macaco Vermelho*, 1981.
Acrílico s/papel, 68,5 x 101 cm.

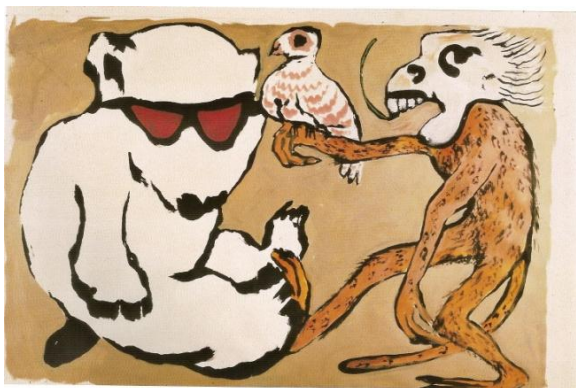


Fig. 64 - Paula Rego. *O Macaco Vermelho oferece ao Urso uma Pomba Envenenada*, 1981. Acrílico s/papel, 69 x 101 cm.



Fig. 65 - Paula Rego. *O Macaco Vermelho a Bater na Mulher*, 1981. Acrílico s/papel, 65 x 105 cm.

A primeira pintura, *O Nascimento do Macaco Vermelho* (fig. 63), torna-se bastante expressiva quando observamos a configuração formal das imagens que a compõem. Ao centro, a artista desenhou o Macaco Vermelho com uma expressão facial que nos remete simultaneamente à inocência e ao assombro, elementos típicos da fragilidade dos recém-nascidos diante do mundo novo que se lhes impõe. À direita, podemos observar a imagem fragmentada, ou seja, semi-encoberta de um urso acinzentado. Uma espécie de cortina cobre parcialmente o urso, tal qual a cortina de um teatro, sugerindo-nos também a cena de um parto. Já à esquerda, podemos observar a representação invertida de um urso branco, provavelmente o mesmo urso que se tornará o amante de sua futura esposa.

A segunda pintura, *O Macaco Vermelho oferece ao Urso uma Pomba Envenenada* (fig. 64), é o episódio narrativo que detona todo o enredo da série. O vaidoso macaco vermelho, certo de sua superioridade e sem nenhuma humildade, apresenta ao urso uma pomba que, na verdade, é a sua mulher. O macaco ardiloso oferece a pomba ao urso para que ele brinque com ela. Sendo excessivamente arrogante, o macaco imagina que não corre nenhum risco de traição. Já o urso, por sua vez, completamente perplexo, mal pode acreditar que tal situação esteja a acontecer.

Entretanto, na terceira pintura da série, *O Macaco Vermelho a Bater na Mulher* (fig. 65), podemos observar como o macaco ficou furioso ao descobrir que foi traído por sua mulher. A configuração visual do rosto do macaco é especialmente significativa, pois suas narinas estão dilatadas, o que nos remete à idéia de fúria, seus dentes são grandes e

salientes, reforçando a idéia da raiva, e o proeminente topete do cabelo alude à virilidade do macho. Assim se completa a representação do “macho que é traído e está furioso”, mas quer defender sua honra, justificando-se socialmente ao espancar a mulher. Ela, por sua vez, carrega o bebê no colo, ou seja, a prova da traição. Contudo, a pior coisa que poderia ter acontecido ao macaco é a dúvida a respeito da paternidade do filho da mulher a lhe corroer o pensamento.

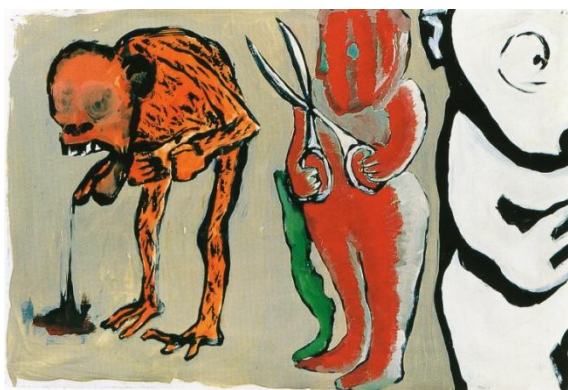


Fig. 66 - Paula Rego. *A Mulher do Macaco Vermelho Corta-lhe o Rabo*, 1981. Acrílico s/papel, 69 x 105 cm.



Fig. 67 - Paula Rego. *O Urso, A Mulher e o Filho do Urso, Brincam com o Macaco Vermelho*, 1981. Acrílico s/papel, 68 x 101 cm.

A terceira pintura é *A Mulher do Macaco Vermelho Corta-lhe o Rabo* (fig. 66). O caráter derrisório da pintura é visível na representação do macaco a vomitar. Paula Rego, em entrevista concedida a Waldemar Januszczak nos anos 1980, faz um comentário pertinentemente esclarecedor no que se refere à gênese do macaco a vomitar na pintura. Ela conta que apreciava ver os desenhos em quadrinhos de um jornal espanhol, no qual havia um casal que estava sempre brigando. Disse também que era bastante comum, na história, o marido chegar em casa alcoolizado e a mulher lhe bater estoicamente com o rolo de macarrão. Assim, torna-se significativo salientar a leitura e a interpretação pessoal que a artista fazia desse enredo:

[o]s homens passavam a vida a vomitar porque bebiam muito. Gosto do aspecto desses homens horríveis a vomitar. Das pessoas a fazerem coisas terríveis umas às outras. É muito grotesco mas é normal. Passa-se em todas as famílias (Januszczak, in: Rosengarten, 2004: 24).

Ora, as querelas domésticas são perpassadas por um sem número de gestos e ações nada compreensíveis à luz da razão. Entretanto, não devemos nos esquecer da idiossincrasia humana, que é rica de vertentes emocionais e intelectuais. Na verdade, são situações corriqueiras que ocorrem normalmente em grande número no universo doméstico. É o tipo de história familiar que se procura ocultar sob o véu da vergonha e da discrição, pois são assuntos interditos socialmente.

Outro elemento do quadro que é bastante interessante é justamente a ação expressa no título da pintura – a mulher corta-lhe o rabo. Porém, ao observarmos mais detalhadamente a imagem, podemos notar que, apesar de a mulher lhe cortar o rabo com uma tesoura enorme, existe uma espécie de perna verde muito próxima ao corpo da mulher. Podemos interpretá-la como uma representação simbólica do marido, de quem, mesmo estando irada, não consegue se desvencilhar. Pode-se pensar numa relação de dependência emocional, problemática comum que permeia os relacionamentos amorosos (e outros) entre os pares.

Todo esse turbilhão de emoções, confusões e acontecimentos foi representado de maneira fluida por Paula Rego através de uma economia do desenho e da cor. A paleta de cores foi reduzida às tonalidades de verdes, amarelos, vermelhos e alaranjados com predomínio do branco, do preto e dos acinzentados. O fundo neutro acinzentado confere leveza às imagens dispostas nas pinturas.

Essa leveza nos remete à leveza proposta por Italo Calvino quando, em *Seis propostas para o próximo milênio*, ele elabora os elementos que devemos ter em mente como valores essenciais para o próximo milênio. Para Calvino, a leveza é indissociável da precisão e da determinação. Uma das três formas em que a leveza se torna possível é a “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (2003: 29). O autor ainda ressalta que, para conhecer a leveza, é necessário conhecer a experiência do peso, saber o seu valor.

A pintura *O Urso, A Mulher e o Filho do Urso brincam com o Macaco Vermelho* (fig. 67) parece ser a solução do mistério a respeito da paternidade do bebê. Podemos supor que um tempo decorreu entre o episódio da pintura anterior e esse, já que o filho do urso

surge representado como uma criança maior, como se aquele bebê tivesse crescido. O detalhe curioso da pintura reside no fato de a mulher estar grávida de um outro filho do urso, pois ele aponta o dedo para o ventre da mulher. A antiga postura tímida e titubeante do urso dá lugar a uma postura extrovertida e confiante que pode ser observada através do seu gestual ao apontar com a mão para o ventre da mulher grávida, o que confirma a paternidade de mais um filho.

Já no que se refere ao macaco, tudo parece perdido. No final da querela, o capcioso macaco acaba a história transformando-se num pequeno objeto de brinquedo – um patético boneco.



Fig. 68 - Paula Rego. *Macacos Desenham um ao Outro*, 1981, Acrílico s/papel, 68,5 x 101 cm.



Fig. 69 - Paula Rego. *Borboleta escapa do Leão e do Cão*, 1981. Acrílico s/papel, 68,5 x 101 cm.

As querelas do *Macaco Vermelho* funcionam como uma irônica alegoria das relações humanas. O macaco torna-se a representação visual de uma sociedade edificada sob a égide do patriarcado. Para além das confusões e intrigas do enredo das narrativas, a série de obras trata de um universo doméstico, que é um recorte de uma esfera macroscópica – a sociedade, para pôr em evidência a falência de um paradigma engendrado sócio-historicamente e que se encontra em franca decadência.

Elas também nos fazem refletir a respeito do quanto as pessoas podem se tornar patéticas quando insistem em se manter numa posição de comando mesmo no momento em que já têm perfeita consciência de estarem sendo enganadas.



Fig. 70 - Paula Rego. *Macaco Vermelho a Desenhar*, 1981. Acrílico s/ papel, 76,50 x 56 cm.

Para finalizar, acreditamos que a série do *Macaco Vermelho* estabelece um profícuo diálogo com a teoria da sexualidade feminina proposta por Freud e já discutida anteriormente. Em realidade, Paula Rego não propõe nenhum paradigma, antes o que ela parece sugerir é algo que pertence à ordem do indizível, algo que perpassa o pensamento, esmiúça os sentimentos e vice-versa, algo que parte de um olhar atento para as questões humanas, sem se ver, em momento algum como alheio a elas.

2.3. A VINGANÇA DOS BICHOS

Paula Rego, na já citada entrevista concedida à Januszczak, revela, entre outras coisas, que seus quadros possuem, na sua feitura, um certo componente de raiva. Coisas como ridicularizar, enforçar e até mesmo enaltecer as pessoas podem ser feitas através da arte. A artista explicita seus pressupostos da seguinte forma:

[e]ssas coisas podem fazer-se em quadros. Podemos matar pessoas, enforcá-las, cortar-lhes as cabeças. Elogiá-las, se quisermos. Somos de fato completamente livres. Ao contrário da vida, em que não temos nenhuma liberdade. Desde a infância que crescemos sufocados (in: Rosengarten, 2004: 27).

Na verdade, existem determinados sentimentos desagradáveis que se tornam muito difíceis de representar visualmente na arte utilizando figuras humanas. Dentre de

uma série de recursos possíveis para tornar esse processo menos constrangedor, podemos recorrer ao uso da linguagem/representação visual metafórica através de animais.

Acreditamos que esse foi o recurso utilizado pela artista para tratar de um tema que, embora esteja muito mais relacionado ao mundo dos humanos do que dos animais, desde sempre gera muita controvérsia: a vingança.

A vingança é um sentimento comum a todos aqueles que, em algum momento de suas vidas, foram profundamente feridos emocionalmente. Portanto, podemos afirmar que é uma experiência comum a todos. Mas, muitas vezes, esse sentimento pode provocar mais dor àquele que pratica a vingança do que àquele que é atingido por ela.

O que pretendemos expor é que, mesmo sendo a vingança um sentimento normal na idiossincrasia humana, a realidade é que ela nos causa muito constrangimento quando se apossa da nossa razão, deixando-nos vulneráveis inclusive a situações ridículas. Sem pretender estabelecer qualquer juízo moral, o que nos interessa aqui é salientar o talento criativo da artista ao expor engenhosamente essa faceta da personalidade humana, identificando a perturbadora verdade que é o desejo de vingança que se impõe no cotidiano. Para tanto, ela criou uma espécie de disfarce, criando animais que, nesse caso, funcionam como uma máscara para os personagens humanos do enredo.



Fig. 71 - Paula Rego. *Meio Formiga, Meio Leão*, 1981. Acrílico s/papel, 76,50 x 56 cm.



Fig. 72 - Paula Rego. *Criatura Encarnada*, 1981. Acrílico s/papel, 76 x 56 cm.

Essas obras foram tecnicamente constituídas a partir de uma paleta abundante em cores vivas e luminosas, que expressam visualmente a profunda efervescência dos meandros dessas narrativas, que expõem, por sua vez, de maneira corajosa as vicissitudes humanas, como num teatro de fantoches. A violência que atravessa os sentimentos de vingança é retratada em toda a sua dimensão.

Situações corriqueiras do cotidiano doméstico servem como pano de fundo para encenar a complexidade das relações familiares que envolvem simultaneamente amor e traição, confiança e desconfiança, proteção e desamparo, segurança e insegurança, perdão e castigo, enfim, verdadeiros dramas humanos. E, precisamente por serem tão reais, esses conflitos humanos foram representados através de figuras de animais. Essa solução anula qualquer possibilidade de a série cair no sentimentalismo, pois a ironia e o humor funcionam como uma espécie de contrapeso emocional.



Fig. 73 - *Macaco a hipnotizar uma Galinha*, 1982. Acrílico s/papel, 78 x 58 cm.

Essas imagens nasceram, em parte, das recordações de um jornal espanhol que tinha quebra-cabeças destinados às crianças. Paula Rego se entretinha ao tentar solucioná-los montando suas partes. Entretanto, como ela declarou a Januszczak, a respeito dos enigmas que envolviam os fragmentos de imagens dos quebra-cabeças, eles “[e]stavam cheios de cabeças amputadas e olhos. Tínhamos que descobrir o que eram. Eu nunca conseguia resolvê-los. Portanto inventava histórias acerca deles, os meus quebra-cabeças” (in: Rosengarten, 2004: 27).

Se atentarmos para a possibilidade de se estabelecer uma analogia entre quebra-cabeça e enigma, somos instados a perceber o amplo leque que se abre para possíveis interpretações.

A palavra enigma possui muitos sinônimos. A grande maioria deles envolve algo que está escondido, velado, oculto, uma adivinhação ou charada, entre outras coisas, como num quebra-cabeça. Ou seja, um enigma encontra-se cercado por um véu de mistério, sendo algo que deve ser descoberto ou solucionado.

A vingança, por sua vez, também é um sentimento que desejamos ocultar socialmente, pois, pertence àquele grupo de sentimentos que se enquadram na categoria do interdito.

Assim, nos debruçaremos na tentativa de desvelar os quebra-cabeças elaborados por Paula Rego acerca da vingança. Como ela mesma disse recentemente, numa conversa com Ruth Rosengarten, “[a] violência da vingança, ainda é doce” (2004: 24).



Fig. 74 - Paula Rego. *Coelha Grávida a dizer aos Pais*, 1982.
Acrílico s/papel, 103 x 141 cm.

A obra *Coelha Grávida a dizer aos Pais* (fig. 74) é perpassada por uma atmosfera de mistério. O mistério reside no rosto ocultado do pai, que foi totalmente encoberto pela artista com tinta castanho e verde. O pai tem, em seu pé direito, cinco pregos espetados. Quem os haverá espetado? E por quê?

A filha-coelha informa os pais a respeito de sua gravidez. Na verdade, parece prestar contas só ao pai, uma vez que a mãe foi representada metaforicamente como quase sendo invisível devido aos tons muito claros de tinta utilizados pela artista, dando-

nos a impressão de ser uma figura fantasmagórica. Ela foi configurada no último plano do quadro como se estivesse muito afastada da conversa dos dois, o que também nos dá a impressão de que ela ocupa uma posição de pouca relevância na cena. Em outras palavras, ela possui o papel de coadjuvante nas decisões da família. A hierarquia patriarcal fica evidente na posição que cada personagem assume no quadro.

Em contrapartida, a figura da filha-coelha, que ainda é uma colegial, parece nada poder fazer para mudar sua situação. No entanto, ela pode se vingar da humilhação que está a passar, imaginando que está a espetar pregos no sapato do pai.



Fig. 75 - Paula Rego. *Lovers*, 1982.
Acrílico s/ papel, 122 x 152 cm.



Fig. 76 - Paula Rego. *Little Girl Showing Off*, 1982.
Acrílico s/ papel, 103 x 141 cm.



Fig. 77 - Paula Rego. *O Jantar do Mocho*, 1982.
Acrílico s/ papel, 103 x 141 cm.



Fig. 78 - Paula Rego. *Pioneers*, 1982.
Acrílico s/papel, 122 x 152 cm.



Fig. 79 - Paula Rego. *A Couve em Lágrimas e o Coelho*, 1982. Acrílico s/papel, 103 x 141 cm.



Fig. 80 - Paula Rego. *Going Out*, 1982. Acrílico s/papel, 102 x 136 cm.

O quadro *O Jantar do Mocho* (fig. 77) é paradigmático sob o ponto de vista da vingança. À direita do quadro, podemos observar a presença de uma figura feminina – que é metade mulher, metade bicho. Ela é a mulher do mocho. Provavelmente, ela preparou o jantar do marido, que, agarrado a uma cobra, está pronto para devorá-la.

Em resumo, a cobra, que parece tão apetitosa, será devorada pelo mocho. Porém, trata-se de uma cobra envenenada. A prática do envenenamento é um método muito antigo para se suicidar ou matar outra pessoa, como bem nos lembra o caso tão conhecido da rainha Cleópatra do Antigo Egito, que teria se suicidado ao intencionalmente se deixar picar por uma serpente venenosa.

Se observarmos atentamente a configuração da mulher do mocho, podemos notar que as suas orelhas, o seu capacete e o modo de construção do desenho de seu corpo nos remetem à imagética egípcia. Mais especificamente, a configuração do seu corpo foi elaborada segundo os princípios da *Lei da Frontalidade*, que consiste em desenhar o corpo sob dois pontos de vista simultâneos, com os olhos, os ombros e o tronco sendo representados de frente enquanto a cabeça e as pernas aparecem de perfil.

Desse modo, podemos supor que a vingança se materializará quando o mocho se alimentar da cobra. Além disso, também é possível pensar que a mulher, ao querer matá-lo, tenha escolhido envenená-lo, como uma forma metafórica de responder à virulência de suas palavras dirigidas a ela, pois agora o mocho vai provar de seu próprio veneno.



Fig. 81 - Paula Rego. *Couve e Batata*, 1982. Acrílico s/papel, 103 x 141 cm.



Fig. 82 - Paula Rego. *The Chicken Persuading the Woman*, 1982. Acrílico s/tela, 122 x 152 cm.

Going Out (fig. 80) é um quadro instigante devido à eloquência narrativa, à economia de suas imagens e às cores que compõem esse drama.

Uma mulher, com um grande lenço vermelho, encontra-se absolutamente absorta em seus pensamentos, situada em pé na frente de um espelho. Os pormenores de sua figura, como, por exemplo, suas unhas pintadas de vermelho, seus sapatos ricos em detalhes, e o seu gesto de passar batom, tornam-se uma clara alusão à idéia de uma mulher vaidosa, ou seja, alguém preocupada com a própria aparência.

Às suas costas, encontra-se seu marido, que parece mais uma hiena a querer sair do quadro. No centro, observamos uma curiosa figura: um papagaio num poleiro. O papagaio, segundo Paula Rego, é a mãe da mulher, que grita compulsivamente para que a filha não saia de casa, pois quer que ela lhe prepare o jantar.

Na verdade, a mulher quer sair de casa e se divertir. Parece que acaba de descobrir a vida no mundo lá fora, repleto de diversão e novas possibilidades. É o alargamento do seu universo pessoal através do processo de libertação, que inclui desvencilhar-se das obrigações domésticas impostas pela mãe e pelo marido. Ela parece estar mais interessada, dessa forma, em fazer suas próprias escolhas.



Fig. 83 - Paula Rego. *Menina com Dois Macacos*, 1981. Acrílico s/ papel, 78,5 x 134 cm.



Fig. 84 - Paula Rego. *Pássaro Doente*, 1982. Acrílico s/ papel, 122 x 152 cm.

Efetivamente, um universo de possíveis interpretações multidimensionais se descortina a cada novo olhar e a cada nova reflexão que destinamos às obras. Como pertinentemente observou Michel Haar ao refletir sobre o diálogo que se estabelece entre o público e a obra, em *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, “[m]uitas vezes será necessário esperar que ela ‘nos fale’ e para isto abandonar qualquer pretensão a um sentido preestabelecido, ou a uma compreensão imediata” (2000: 09).

Em consonância com o pensamento de Haar, Fiona Bradley tece um importante comentário acerca do processo de interpretação das obras da artista, a saber, “[a] liberdade do observador é crucial para Paula Rego e é uma liberdade que pinta nos seus

quadros e que reivindica em primeiro lugar para si própria” (2002: 24). Dando continuidade ao argumento de Haar e de Bradley, podemos concluir que, assim como o público, a obra também é livre para inscrever sua presença no tempo, isto é, mesmo que traga em seu bojo diversos elementos de seu contexto de origem, ela possui a liberdade para percorrer o tempo histórico, pois novos olhares estarão constantemente dispostos a revê-la e/ou vê-la pela primeira vez.

2.4. A SÉRIE DAS ÓPERAS E O MURO DOS PROLES

2.4.1. ÓPERAS – UM PALCO DE ENCENAÇÕES DOMÉSTICAS

Em 1983, Paula Rego foi convidada por Moira Kelly para participar de uma exposição, em Nova Iorque, de arte inglesa intitulada *Eight for the Eighties*. Entretanto, a artista só dispunha de dois meses para preparar novas obras.

Ao contrário da série do *Macaco Vermelho*, que teve como ponto de partida as memórias de infância de Willing, para este novo projeto, a artista foi buscar nas suas próprias memórias um tema para desenvolver as obras. Desse modo, surgiu a idéia de trabalhar com a temática das óperas, mais precisamente com as imagens obtidas das suas memórias de adolescência, quando freqüentava o Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, para assistir às óperas com o seu pai.

A temática das óperas ajustou-se perfeitamente aos interesses da artista, que buscava um tema que conhecesse previamente, de maneira que o projeto pudesse se desenvolver com mais fluidez. Além disso, a temática também era muito adequada para despertar uma potencialidade narrativa e visual tão vibrante quanto a série do *Macaco Vermelho*.

Paula Rego decidiu pintar somente as óperas que havia assistido com o seu pai (McEwen, 1997: 117), tornando o processo de criação ainda mais significativo sob o ponto

de vista afetivo. O elemento da memória afetiva presente nesse processo se desdobrou por todas as demais etapas que compõem a feitura da série das óperas.

Seguindo as próprias indicações da artista, uma vez definido o ponto de partida, a história vai sendo tecida de acordo com o desenvolvimento da obra. Ou seja, cada elemento que configura o quadro torna-se uma espécie de fio narrativo para compor a trama da história.

Dessa forma, num primeiro momento, concentraremos nossa atenção nos aspectos técnicos das obras, a seguir, na análise da imagética e posteriormente, na concepção da temática e do seu entrecruzamento com as óperas dos outros autores.

As pinturas foram executadas com tinta acrílica, aplicadas com pinceladas amplas e rápidas sobre uma superfície de papel de grandes dimensões. Em comparação às séries anteriores, nesta, houve uma significativa redução de cores; basicamente, a paleta foi reduzida aos tons de preto, branco, amarelo, verde e vermelho. A economia no uso das cores pode ser interpretada como um recurso visual criativo da artista para enfatizar o desenho e “despoluir” visualmente a composição.

O desenho, espinha dorsal das obras foi executado de forma direta e profundamente gestual com o próprio pincel, de forma muito semelhante à série do *Macaco Vermelho*. Entretanto, aqui nestas obras, as linhas tornam-se ainda mais espessas e limpas.

Além de desenhar diretamente com o pincel, portanto, sem executar estudos prévios, a artista desenvolveu um método bastante definido para a execução das pinturas. Trabalhando com o papel estendido no chão, ela estrutura campos visuais horizontais, que iniciam da esquerda para a direita, e campos verticais que constrói de cima para baixo. Esse mecanismo visual é bastante semelhante à diagramação das histórias em quadrinhos. A artista justificou esse procedimento, tendo em conta a visão do público: “é que eu queria que fosse como uma página de um livro; a história desenrolada de tal maneira que fosse como um livro que se pudesse ler da esquerda para a direita, de cima para baixo” (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p).

A configuração da imagética dos personagens se desdobra numa multiplicidade de caricaturas antropomórficas, sobretudo aquelas que representam a figura masculina,

pois as figuras femininas quase sempre são representadas na forma humana. A partir do entrecruzamento dessas imagens, a artista criou um universo quimérico, com agitados personagens que encenam as tragédias das óperas com humor e crueldade.

A acentuada diferenciação na escala de tamanho das figuras segue a própria lógica do enredo, ou seja, obedece à ordem de uma hierarquia estruturada de acordo com a importância que determinados elementos assumem nas narrativas, consoante o desenrolar das histórias. Além disso, essa também pode ser uma forma de enfatizar os aspectos mais interessantes das óperas: as intrigas que permeiam as complexas relações sócio-afetivas.



Fig. 85 - Paula Rego. Pormenor de *La Bohème*, 1983.

A artista também desenvolveu pequenos núcleos de ação visual referentes ao enredo. Ou seja, em determinados campos do quadro, ela circunscreveu o enredo (imagem maior), desenhando diversas pequenas imagens que funcionam como um sub-argumento narrativo para ilustrar a trama da história, como podemos notar na figura 85.

A configuração visual desse recurso, como também os aspectos cromáticos das pinturas podem nos remeter às pinturas do Antigo Egito, que, como se sabe, além de outras características, possuem um forte teor narrativo.

De forma muito própria, a temática das *Óperas* gira em torno das relações afetivas, tanto as familiares como as amorosas. O contexto doméstico é um fator relevante para o desenvolvimento das histórias. Contudo, a relação entre pais e filhas é o elemento que dá o “tom” às narrativas. A relação triangular entre pais, filhas e amantes, edipiana por excelência, torna-se o elemento catalisador da ação das histórias.



Fig. 86 - Paula Rego. *Faust*, 1983. Acrílico s/ papel, 240 x 203 cm.

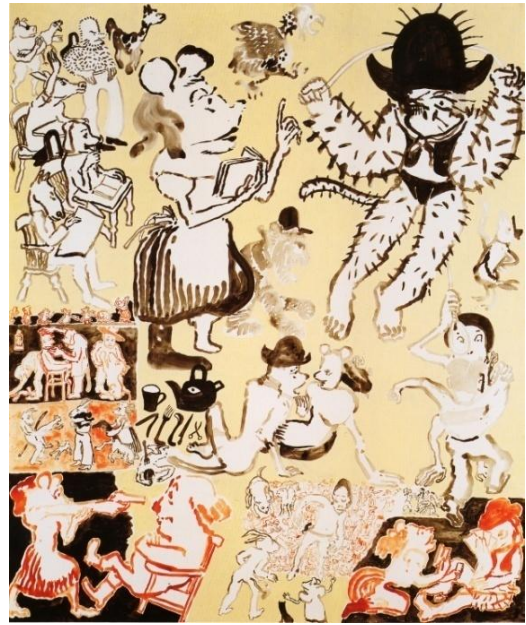


Fig. 87 - Paula Rego. *The Girl of the Golden West*, 1983. Acrílico s/ papel, 240 x 203 cm.

2.4.1.1. LA BOHÈME – O DRAMA DOS SONHOS ADIADOS

A ópera *La Bohème* foi composta por Giacomo Puccini (1858-1924) em 1896, baseada no livro de Henri Murger (1822-1861), intitulado *Cenas da vida boêmia*. O drama foi dividido em quatro atos e quatro cenas.

A história de *La Bohème* se passa em Paris, por volta de 1830, e relata os dramas que envolvem as relações amorosas e o destino de um grupo de jovens intelectuais parisienses, que passam por todos os tipos de privações, em busca da concretização de seus sonhos.

A personagem principal é Mimi, uma jovem costureira, pobre, que sofre de tuberculose. Rodolfo é um poeta, apaixonado por Mimi, entretanto, o seu ciúme possessivo faz com que ela se afaste dele. Marcello, companheiro de quarto de Rodolfo, é um pintor que mantém uma relação amorosa conflituosa com Musetta, que, por sua vez, é uma coquete namoradeira que ama o namorado, porém, ela sempre acaba por encontrar uma forma de deixá-lo enciumado. Colline é filósofo e divide o apartamento com

Marcello e Rodolfo. Num gesto altruísta, penhora o seu próprio casaco para poder comprar remédios para sua amiga Mimi. Schaunard é músico e divide o apartamento com os outros personagens. Benoit é o dono do prédio onde vivem os quatro amigos e, finalmente, Alcindoro, é um velho muito rico e um dos admiradores de Musetta.

Basicamente, a ópera está centrada nas duas relações amorosas de Mimi e Rodolfo e de Marcello e Musetta. O primeiro casal termina o relacionamento por causa do ciúme incontrolável dele. Na realidade, o recrudescimento do ciúme esconde o seu desespero velado, por não poder fazer nada para ajudar Mimi, que está condenada à morte.

Já Marcello sente-se completamente inseguro em relação a Musetta, pois, além de ela flertar com todos os homens, ele não tem condições financeiras para oferecer-lhe uma vida melhor.

Depois de vários desencontros, Mimi, já muito doente, vai com Musetta ao apartamento dos rapazes, lá tem uma grave crise e mesmo com o empenho de todos para ajudá-la, finalmente, ela morre (Clément, 1993: 115-123).



Fig. 88 - Paula Rego. *La Bohème*, 1983. Acrílico s/papel, 240 x 203 cm.

No campo superior esquerdo de *La Bohème* (fig. 88), podemos observar uma figura masculina pintando um quadro, ele é Marcello. Logo abaixo, podemos observar uma figura feminina (Musetta) exibindo-se nua para o velho Alcindoro, mais ao fundo, observamos a figura de Marcello, completamente estupefato com o comportamento de Musetta. Entretanto, ela parece estar realmente confusa. No campo seguinte, numa crise de consciência, representada pelas asas de anjo, ela tenta explicar a Marcello que o ama de verdade.

Na cena abaixo, ela nos dá a impressão de querer despachar o velho barrigudo. Todavia, mais abaixo, podemos observar três figuras masculinas aquecendo-se num fogo

improvisado. A figura de chapéu, com cara de sapo é o inconveniente Beinot, que, nem na noite de Natal, se esquece de cobrar o aluguel atrasado dos quatro inquilinos. Descendo mais um pouco verticalmente, podemos observar a cena de uma figura feminina a vomitar, ela é Mimi, completamente fragilizada pela doença depois de um ataque de tosse.

No campo inferior esquerdo, da esquerda para a direita, podemos visualizar a presença de duas figuras de animais, ou melhor, a figura maior parece uma criatura híbrida de lobo e macaco, e a outra, muito menor, nos remete à figura fragilizada de um inseto, a ser dominado pela criatura. Não seria essa uma cena, na qual a fragilidade de Mimi é duplamente representada, primeiro pela forma muito menor e bem mais frágil na figura de um inseto, e segundo, pela configuração da sua pose sendo dominada por Rodolfo? É a humilhação e a violência que fazem parte do que é conhecido como amor e que tantas vezes, de forma pertinente, nos chama a atenção para esse paradoxo, Paula Rego.

No campo mais à direita, dando seqüência à cena anterior, podemos observar a cena de um casal. À esquerda, Rodolfo foi representado na forma de um cão e Mimi foi toda pintada de amarelo. Essa imagem nos remete à cena em que eles se conheceram no apartamento dele, quando, no escuro, ele tenta ajudá-la a encontrar sua chave caída no chão. Num determinado momento, as suas mãos se encontram e a partir desse momento, eles se apaixonam. Mas, ao observarmos com mais atenção, poderemos notar que a mão dele foi acentuadamente representada de forma longa e mais vermelha, em relação ao restante do corpo. Dessa forma, não estaria a artista antecipando o amor possessivo de Rodolfo?

Ainda seguindo a mesma seqüência horizontal da cena anterior, no campo direito, observamos a cena de um casal. Ela parece demonstrar claramente o seu amor representado no gesto de cumplicidade do seu abraço. Já a figura masculina, que mais se assemelha a um tigre, mostra-se completamente desconcertada na cena. A configuração do seu rosto (virado) nos remete ao ciúme dissimulado de Rodolfo, que não se conforma em não poder ajudá-la. Isso em nada justifica a sua maneira errada de lidar com a perda, pois só faz Mimi sofrer ainda mais com a sua possessividade.

Bem próximo a essa cena, podemos observar a representação de Mimi, quase uma mancha uniforme vermelha, aos prantos. Logo atrás dela, podemos ver a figura de um coelho e o gestual de um touro lançando-se sobre ela, como se estivesse tentando afastá-la de si. Por outro lado, à frente de Mimi, podemos ver uma figura verde, que se assemelha a uma centopéia. As diversas pernas do inseto nos remetem ao sentimento de posse de Rodolfo, ou seja, diversos braços querendo se apossar de Mimi.

2.4.1.2. AIDA – O TRIÂNGULO AMOROSO ENTRE FILHA, PAI E AMANTE

A ópera *Aida* foi composta em quatro atos com música de Giuseppe Verdi (1813-1901) e libreto de Antonio Ghislanzoni (1824-1893). *Aida* estreou no Cairo em 24 de dezembro de 1871, ante uma platéia internacional.

Essencialmente, a história retrata o drama vivido por Aida, uma escrava etíope da orgulhosa princesa egípcia Amneris. Aida amava o jovem guerreiro Radamés. Entretanto, Amneris também compartilhava do mesmo sentimento de Aida, o que, por si só, era um obstáculo para o relacionamento deles.

Em certa ocasião, Radamés foi informado pelos sacerdotes que a Etiópia tencionava trazer a guerra para o vale do Nilo. O guerreiro desejou ser nomeado Comandante do exército egípcio, já antevendo a sua vitória, pois assim poderia libertar Aida.

Decerto, como havia previsto, a Etiópia foi derrotada. Contudo, Aida ainda guardava um segredo muito importante: ela era a filha do rei da Etiópia, fato que dificultaria ainda mais a relação entre ela e Radamés.

Amneris desconfiava dos sentimentos da escrava em relação a Radamés e, então, tramou uma forma de ficarem a sós, a fim de ter certeza dos sentimentos da escrava. Desse modo, mentiu a Aida, dizendo que Radamés estava morto; em seguida, disse que ele estava vivo e, assim, pôde finalmente ter a certeza de que Aida o amava, pois, quando

disse que ele estava morto, ela não conseguiu disfarçar o seu horror e, quando finalmente desmentiu o fato, ela se mostrou contente.

A vitória foi celebrada com uma grande festa. O rei e a princesa Amneris, participaram da festa, orgulhosos. Os derrotados e capturados etíopes vieram logo atrás de Radamés, que entrou triunfalmente no palácio para ser agraciado com a coroa da vitória.

Entre os presos, encontrava-se o rei Amonasro, pai de Aida, que, de forma muito astuta, ao vê-la, sinaliza-lhe para que não revele a sua verdadeira identidade. Com um discurso bastante eloqüente, Amonasro suplicou a Radamés que o rei reconsiderasse a sentença de morte dos prisioneiros e os libertasse. Ele ficou bastante impressionado com o discurso do preso e, de fato, pediu isso ao rei, como uma forma de recompensa pela vitória. O rei atendeu o seu pedido e lhe concedeu a mão da princesa em casamento. Porém, ordenou que Amonasro fosse mantido sob custódia.

Aida e Radamés marcam um encontro secreto e, enquanto ela aguardava sua chegada, foi tomada por um sentimento de nostalgia por sua terra natal. De repente, à sua frente, surge seu pai, que estava escondido observando tudo. Novamente, de maneira persuasiva, ele se apodera do sentimento nostálgico da filha e força-a a investigar Radamés sobre os planos secretos da entrada do exército egípcio na Etiópia. Ele voltou a se esconder para ouvir o segredo, caso ele fosse revelado.

Quando Radamés chegou para o encontro, Aida seguiu as ordens do seu pai, pedindo a ele que lhe contasse sobre os planos do exército. De forma um tanto inocente, ele revelou tudo a Aida. Imediatamente, Amonasro sai do esconderijo, surpreendendo Radamés, ao revelar a sua verdadeira identidade, e este fica perplexo.

Contudo, nesse mesmo instante, chegam Amneris e o sacerdote Ramfis. Aida e o pai resolvem escapar, enquanto Radamés, sem nenhum argumento plausível para justificar o seu erro, se rende aos sacerdotes como um traidor (Clément, 1993: 161-163).

Nesse caso, fica muito claro que Aida e o pai são os personagens mais inteligentes da história. O vínculo de amor que os une e a noção exata que ela possui de pertencer a outra realidade tornam-se evidentes. Também se torna visível a debilidade da

personalidade de Radamés, que se transforma, por isso, no personagem mais manipulável da história.



Fig. 89 - Paula Rego. *Aida*, 1983. Acrílico s/ papel, 240 x 203 cm.

E é justamente esse elemento que Paula Rego explorou na obra *Aida* (fig. 89). O universo doméstico das relações familiares assume o foco principal da obra. O triângulo amoroso que se estabelece entre o pai, a filha e o amante configura a típica relação edipiana, que foi encenada na obra por figuras femininas e caricaturas antropomórficas. Esse dispositivo pode ser considerado uma forma de disfarce, ou se se preferir de mascaramento. O mascaramento é uma maneira de criar uma aparência que pressupõe um pensamento criativo.

Nesse caso, a aparência é de caráter burlesco, pois, o burlesco e o riso subvertem o modo da apresentação mimética da realidade, justamente essa que nos é apresentada como sendo a verdadeira, porque séria e monolítica. Contudo, quando nos voltamos a Bakhtin, logo compreendemos que o riso tem o poder de unir, mesmo sem aspirar a nenhum poder. É intrínseco ao riso modificar a ordem das coisas; o riso abala as separações artificiais; o riso traz consigo movimento. Além disso, a sua natureza, se é que o riso possui uma, é acessível, pois as “portas do riso estão abertas a todos”. E, assim, sem que se perceba, “mesmo o tom sério adquire uma ressonância diferente: beneficia-se dos reflexos próprios do tom do riso, [e] perde sua exclusividade e sua preponderância, completa-se com a tonalidade do riso” (Bakhtin, 1992: 374).

A artista, através do burlesco e do riso, vislumbra descobrir o que se encontra subjacente na aparência burlesca da vida e revelar o que aí pode estar oculto, ao mesmo tempo em que se desfaz daquilo que na vida é demasiadamente óbvio.

Vale ressaltar ainda que a artista declarou em algumas ocasiões que o mecanismo da utilização de figuras antropomórficas para representar seres humanos se deve ao fato de ela crer que essas figuras exibem as emoções humanas de forma mais clara do que as pessoas. Assim, associamos de forma natural, a raposa com a astúcia, a galinha com o medo, o macaco com a sagacidade e assim por diante.

No centro da tela, podemos observar uma cena instigante: uma figura na forma de um macaco simplório e desajeitado (Radamés) está a tentar seduzir uma figura feminina, Aida. Contudo, como faz notar Fiona Bradley, no campo inferior direito do quadro, o macaco é metamorfoseado pela artista, num “benigno mas inútil crocodilo” (2002: 21).

Amonasro é representado na figura de um coelho autoritário que impõe ordens à filha, como podemos notar no campo superior direito da tela. Além disso, a figura do coelho encontra-se presa a uma bola de ferro, que possui um olho e duas pernas, levando-nos a supor que o olho seja uma indicação das suas claras intenções de modificar sua condição e os pés uma alusão ao seu breve tempo passado na prisão. Entretanto, a representação mais significativa fica a cargo da atitude da figura feminina representando Aida, com as mãos levantadas, quando corajosamente enfrenta seu pai.

No campo inferior da tela, surge uma cena hilária, um coelho a procurar pulgas no penteado da Esfinge. Não seria essa uma representação metafórica do momento em que Amonasro convenceu sagazmente Radamés, com seu discurso, a pedir que o salvasse da morte?

No campo superior esquerdo, uma cena pitoresca se desenrola. Uma curiosa figura, com uma cauda grande de crocodilo, está apoiada numa bengala-pássaro, possivelmente representando o sacerdote Ramfis, que se encontra ao lado de uma figura em forma de serpente representando a ciumenta princesa. Mais à esquerda, observamos uma figura feminina maior que nos remete a Aida, atrás dela, podemos observar uma figura muito menor que possivelmente seja Radamés. Por último, podemos observar a figura de um homem-escaravelho, ele parece ser Amonasro, que justamente tem a cara de escaravelho porque não pode revelar a sua verdadeira identidade. Tudo nos leva a supor que esse seja o momento em que o pai e a filha escapam, deixando para trás Radamés, que é surpreendido por Ramfis e a princesa ao revelar o segredo militar.

2.4.2. O MURO DOS PROLES – A PINTURA GRAFFITI DE PAULA REGO

Todo um conjunto de estratégias visuais e narrativas desenvolvidas nas pinturas da série *Óperas* atinge a sua apoteose na obra *O Muro dos Proles*, 1984.

O *Camden Arts Centre*, em Londres, encomendou uma obra à artista para fazer parte da exposição intitulada *1984 – an exhibition*. O ano da exposição comemorativa coincidia com o título do livro mais popular de ficção política do século XX, *1984* de George Orwell (1903-1950).

O livro foi publicado pela primeira vez em 1949 e, desde então, não deixou mais de ser editado, devido à sua atualidade temática. Nele, o autor aponta para toda a ordem de atrocidades e crimes de que os regimes totalitaristas se servem para se manter no poder.

De forma satírica, Orwell cria um fictício país, chamado Oceânia, no qual o dirigente maior é o Grande Irmão, que tudo vê e tudo ouve através de inúmeros telecrãs e microfones espalhados por toda a parte, a fim de vigiar e controlar a todos, como ilustra um dos principais slogans do Partido: “O Grande Irmão está a ver-te” (2004: 08).

O personagem principal do livro é Winston Smith, um rebelde que trabalha no Partido Interno e que mantém uma relação afetiva em segredo com Júlia, uma moça mais jovem e liberada sexualmente que paradoxalmente trabalha na Liga Anti-sexo do Partido. Os dois decidem aderir aos dissidentes da suposta organização chamada Fraternidade. Entretanto, são apanhados traiçoeiramente por O’Brien, que julgavam ser um membro da organização. Os dois são presos e brutalmente espancados e torturados tanto física como emocionalmente.

O golpe final deflagrado pelos torturadores a Winston incide no seu pavor inconsciente de ratos. Desse modo, prendem o seu rosto numa gaiola de metal para que os ratos famintos o comam. Aterrorizado, ele implora que transfiram o castigo para Júlia, também presa e que aquela altura, seguramente, já o havia traído também.

Finalmente, após alguns meses, Winston é finalmente libertado. Contudo, é o Grande Irmão que vence a batalha, pois ele sai da prisão “curado” dos seus insistentes devaneios em desmascarar as fraudes, falsificações e toda a ordem de injustiças

perpetradas pelo Partido. No fim, Winston chega a adorar o Grande Irmão, mas não sem pensar, antes de ser preso, que “[s]e alguma esperança havia, tinha que residir nos proles” (Orwell, 2004: 75,76).

Tendo como ponto de partida a ficção de Orwell, Paula Rego dá vida à sua própria versão da história. Para tanto, a artista criou um extraordinário mural repleto de peripécias que dialoga com o mundo reimaginado dos proles intitulado *O Muro dos Proles*.



Fig. 90 - Paula Rego. *O Muro dos Proles*, 1984. Acrílico s/papel, 244 x 1220 cm.

O mural (fig. 90) foi composto por dez painéis pintados com tinta acrílica sobre papel, totalizando as dimensões de 244 cm de altura por 1220 cm de largura.

A grande dimensão da obra possibilitou a artista criar diversos enredos simultâneos, formando narrativas visuais relativamente ordenadas e dispostas em seqüência como se faz habitualmente nas histórias em quadrinhos. A imagética das figuras nos remete aos personagens de Walt Disney e às ilustrações dos contos infantis.

A composição amontoada de figuras humanas e de animais pode estabelecer um diálogo visual com a obra de Hieronymus Bosch (c.1450-1516), *O Jardim das Delícias: Inferno*, de 1503-04 (fig. 91). Contudo, o universo moral da artista é muito diverso do universo moral cristão de Bosch, pois, como observa Pinto de Almeida, para Paula Rego, “o seu paraíso terrestre não é um mundo de absolutos morais mas sim de pequenos pecados muito humanos” (1988: s/p), entre os quais, a vingança, a conspiração, a traição, o ciúme e o segredo são pequenas faltas que se pratica desde muito pequeno, primeiramente na esfera doméstica.



Fig. 91 - Hieronymus Bosch. Lateral esquerdo do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas: Paraíso*, e lateral direito: *Inferno*, c. 1504. Óleo s/madeira, 2,20 x 97 cm cada um.

Além disso, o tratamento visual destinado ao desenho das figuras também nos remete à iconografia urbana dos *graffitis*. Diante disso, podemos pensar na arte do *graffiti* como uma manifestação artística genuinamente urbana e praticada por artistas que ainda ocupavam uma posição periférica no circuito galeria-museu-mercado. Portanto, por analogia, a idéia de *graffiti* nos reporta à arte dos proles, ou seja, arte feita por artistas fora do circuito oficial da arte.



Fig. 92 - Paula Rego. Pormenor de *O Muro dos Proles*, 1984.



Fig. 93 - Paula Rego. Pormenor de *O Muro dos Proles*, 1984.

Contudo, precisamente nessa década, as manifestações estéticas do *graffiti* passaram a assumir definitivamente a categoria de obras de arte, reconhecendo-se nessas

obras seu significativo valor cultural, artístico e social, e artistas como Jean-Michel Basquiat (1960-1988) puderam felizmente ter suas obras reconhecidas.

No detalhe de *O Muro dos Proles* (fig. 92), no campo direito inferior, podemos observar a figura de um urso em pose de súplica preso por algemas. Ele é o personagem central de 1984, Winston Smith, no momento em que é preso e torturado. Logo acima dessa cena, também podemos observar uma figura feminina dançando com um microfone, aludindo aos microfones sempre ligados para captar alguma conversa subversiva. Contudo, como podemos observar, o microfone encontra-se desligado, pois a tomada não está conectada e, assim, a onipresença do Grande Irmão torna-se ineficaz.

Em outro detalhe de *O Muro dos Proles* (fig. 93), no campo inferior direito, vemos uma figura feminina, com um vestindo muito bonito, com uma liga na perna à mostra e a imagem da boca toda borrada de batom. Isso nos remete à personagem Júlia, quando, em certa altura da ficção, exibe a sua vaidade a Winston, vaidade essa que precisava ser mantida em segredo, pois o Partido não permitia às mulheres nenhum tipo de maquiagem ou qualquer sinal de beleza que pudesse despertar os instintos sexuais.

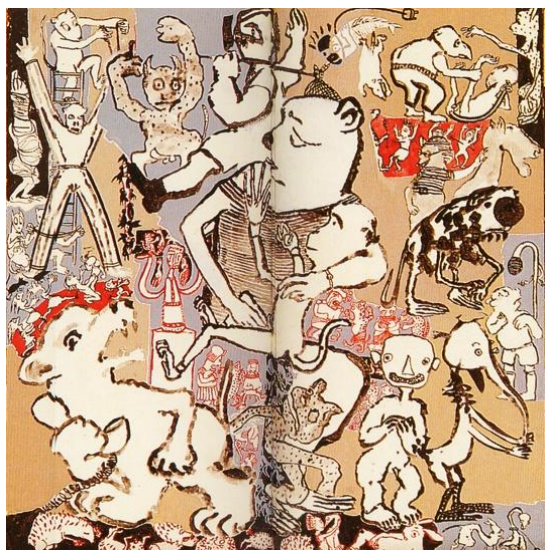


Fig. 94 - Paula Rego. Pormenor de *O Muro dos Proles*, 1984.



Fig. 95 - Paula Rego. Pormenor de *O Muro dos Proles*, 1984.

Basicamente, a paleta de cores que compõem o mural encontra-se reduzida às cores preta, vermelha, azul e branca. O suporte, que é o papel de cor bege, fica à mostra em determinados espaços do quadro, funcionando como um fundo sem profundidade.

Trabalhando com o mesmo método da série das *Óperas*, a artista desenhou espontaneamente na tela as figuras em diversas proporções, diferentes acontecimentos que povoam as eloqüentes narrativas visuais. Aqui também fica patente a simultaneidade de narrativas que se podem formar, a partir do entrecruzamento de diversos campos visuais do mural.

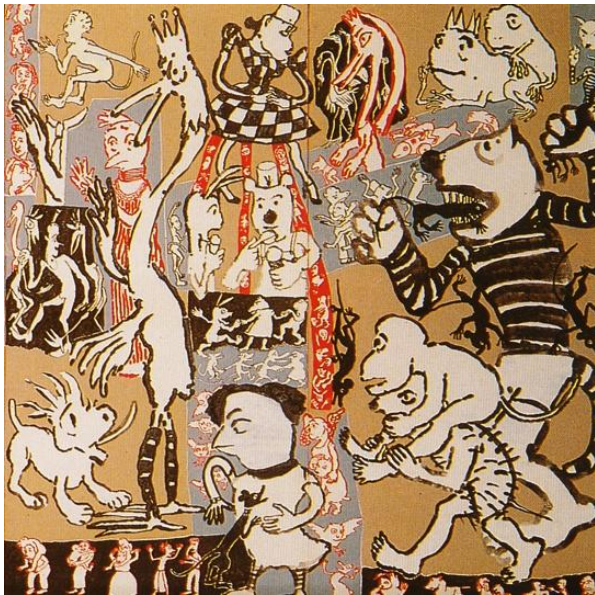


Fig. 96 - Paula Rego. Pormenor de *O muro dos Proles*, 1984.

O elenco de figuras, tanto de animais como de meninas, que povoam o espaço pictórico do mural, quanto das diversas encenações que estão a representar, confere à obra uma atmosfera de forte sexualidade. Se concordarmos com a idéia de que o desejo sexual é algo inerente à natureza humana, logo poderemos aceitar que tal condição confere certo tipo de poder. Ou seja, o desejo sexual faz parte de um con-

junto de instintos humanos. Acontece que esses instintos não se encontram isolados na nossa idiossincrasia, eles se sobrepõem mutuamente. Portanto, subjacente à idéia do desejo sexual, podemos notar a presença de um outro desejo interagindo com o desejo sexual: o desejo de dominar.

E é precisamente nesse contexto que essa obra de Paula Rego nos convida a refletir a respeito da ambigüidade do desejo sexual, que ao mesmo tempo em que proporciona prazer, também traz dentro de si o desejo da dominação. Sexo e poder sempre estiveram de mãos dadas e essa união pode ser vista como uma forma de controlar o prazer do outro. Afinal, não seria essa uma forma de refletir sobre a obra de Orwell e sobre as ideologias políticas que almejam a liberdade, mas que sempre são tentadas a se transformar em totalitarismos?

2.5. ELOQUÊNCIAS VISUAIS DAS *VIVIAN GIRLS*, AS HEROÍNAS DE PAULA REGO

A nova série de pinturas de Paula Rego, *As Vivian Girls*, 1984, nasceu em parte como fruto da descoberta de uma exposição de *Outsider Art*, na *Whitechapel Art Gallery*, em 1979, em Londres, da qual a obra de Henry Darger (1892-1972) fazia parte. Na realidade, foi Victor Musgrave quem lhe apresentou a obra de Darger. E ela ficou fascinada com a história das *Vivian Girls*. Nas próprias palavras da artista: “[n]unca cheguei a ler o livro, apenas um resumo, e provocou histórias minhas, de minha invenção” (McEwen, in: Almeida, 1988 s/p).

Desde o início de sua carreira e de forma mais incisiva a partir de 1959, devido ao contato com a *Art Brut* de Dubuffet, Paula Rego demonstrou interesse por manifestações artísticas consideradas pela “alta cultura” como menores. Ou seja, por um conjunto de obras pertencentes à arte popular, tais como os contos infantis, as ilustrações, o *design* gráfico, a *Art Brut* ou *Outsider Art*, a arte infantil, as histórias em quadrinhos, entre outras.

Além do seu gosto pessoal e da sua capacidade para valorizar esse conjunto de práticas artísticas, existia também uma descrença por parte da artista em relação ao sistema das instituições artísticas, elaborariam juízos de valor para as obras, assegurando a supremacia da arte erudita sobre a popular.

Entretanto, desde as últimas décadas do século XX, esse panorama vem sendo completamente modificado. As fronteiras que dividem os territórios de cada modalidade vêm sendo sucessivamente colocadas em xeque. Cada vez mais a arte popular vem sendo reconhecida pela sua importância sócio-histórica e cultural, pela sua beleza, pela peculiaridade da criação das obras e pelas interpretações e significados afetivos que elas suscitam. E ainda, como faz notar Néstor Canclini a respeito da arte popular, o “[s]eu valor supremo é a representação e a satisfação solidária de desejos coletivos” (1989: 50).

A somatória desses elementos colaborou para a artista fomentar seu interesse em investigar os “lados pouco sedutores, irreverentes e tabus da vida” (Cooke, in: Rosengarten, 2004: 34), e para que ela afirmasse mais uma vez a sua predileção pela espontaneidade do gesto, ou seja, por um meio mais direto de executar as obras.

Nesse contexto, torna-se perfeitamente compreensível o seu efetivo interesse pela obra de Henry Darger. Entretanto, da mesma maneira, outro fator tornou-se igualmente significativo para compreendermos o nascimento da série de pinturas das *Vivian Girls*. Desde 1981, quando redimensionou radicalmente a sua produção artística, estabelecendo novas formas de trabalhar as imagens, alterando a sua poética, a artista teve a presença das meninas como uma constante em suas obras. Se retrocedermos à série do *Macaco Vermelho* ou das *Óperas* e d'O *Muro dos Proles*, claramente poderemos verificar que, gradualmente, as figuras dos animais vêm cedendo lugar às figuras das meninas.

Essas meninas aparecem nas obras de muitas formas, seja enfrentando o pai como em *Aida* (fig. 89), seja como uma moça sedutora de batom vermelho como no *O Muro dos Proles* (fig. 90), seja trazendo para casa o filho ilegítimo do macaco vermelho, em *O Macaco Vermelho a Bater na Mulher* (fig.65). Na realidade, se torna necessário perceber que essas meninas vêm assumindo o papel de elemento catalisador no desenrolar das histórias, irradiando uma energia narrativa exuberante às pinturas.

Como faz notar Bradley, essas meninas também “são as precursoras das *Vivian Girls*” (2002: 23). Além da vivacidade das personagens, já contabilizada nas séries anteriores, aqui elas ganham uma paleta de cores ricamente diversificada, conferindo às pinturas mais efervescência visual. Outra inovação diz respeito à configuração da composição. Mesmo com as figuras sendo distribuídas por toda a superfície da tela, a idéia de primeiro e segundo plano vai sendo introduzida, conforme a ordem de importância das cenas que vão constituindo a obra.

2.5.1. O MUNDO QUIMÉRICO DAS *VIVIAN GIRLS* DE PAULA REGO

As pinturas das *Vivian Girls*, diferentemente de obras anteriores, não contam histórias em sequência, isto é, cada pintura trata de seu tema específico, sem estar diretamente vinculada a outra obra, fazendo com que cada pintura seja um mundo quimérico em si mesmo, com as suas regras instituídas pelas estripulias das *Vivian Girls*. Inclusive, elas mesmas podem abolir as regras, como, por exemplo, na obra *As Vivian Girls Partindo a Louça da China* (fig. 102).

Antes de nos debruçarmos sobre a série da artista *As Vivian Girls*, parece interessante esboçar brevemente um sucinto recorte acerca dos aspectos principais, tanto da obra como da biografia de Henry Darger, a fim de conhecermos um pouco melhor as obras que despertaram interesse em Paula Rego.

As informações a respeito de Darger foram retiradas do livro *Darger – The Henry Darger Collection at the American Folk Art Museum* (Anderson e Thévez, 2002).

2.5.1.1. O MUNDO PRIVADO DE HENRY DARGER

Em meados da década de 1930, Darger se instalou num quarto de aluguel em Chicago, no prédio do artista Nathan Lerner e de sua esposa Kiyoko Lerner. Durante o dia, ele trabalhava como auxiliar de limpeza num hospital e, durante a noite, na mais absoluta solidão, dedicava-se a escrever e a desenhar uma gigantesca narrativa ilustrada com mais de 15.000 páginas.

Tudo isso foi descoberto porque Darger, já com 81 anos de idade, sendo incapaz de subir as escadas que davam acesso ao seu quarto, pediu a Nathan que o internasse numa casa de repouso.

Depois de sua morte, o casal entrou no seu quarto e ficou surpreso ao descobrir o romance ilustrado de autoria de Darger intitulado *The History of the Vivian Girls, in What is*

Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion – (A História das Meninas Vivian no que é chamado o Reino do Irreal ou a Tempestade de Guerra Glandeliniana ou as Guerras Gáudico-Abienianas tal como Foram Causadas pela Rebelião das Crianças Escravas) (ibidem: 11).

Essencialmente, a história se passa num gigantesco planeta cujos habitantes são cristãos, sobretudo, católicos. Lá vivem sete jovens irmãs que lideram uma rebelião contra o regime de escravidão infantil, imposto pelos ateus Glandelinianos. Através das imagens das figuras 94 e 95, podemos notar que as figuras que representam os soldados Glandelinianos muito se assemelham à imagética dos soldados confederados da Guerra Civil Americana (1861-1865), pois esse era um tema que Darger conhecia bem.

Depois de muitas imagens de torturas, fugas em massa, crianças sendo assassinadas ou apontando seus rifles contra os soldados e toda a ordem de crueldades perpetradas tanto por uns quanto por outros, Darger parece haver destinado dois finais à saga das *Vivian Girls*. Num deles, as *Vivians* e os cristãos vencem a batalha e, no outro, elas são derrotadas pelos Glandelinianos. Enfim, tudo gira em torno da batalha entre o cristianismo e o paganismo. Vale notar que ele era muito religioso e freqüentava assiduamente as missas, às vezes até mais de uma vez por dia.

Darger era um artista autodidata. A imagética de suas obras foi retirada de diversas fontes: recortes de jornais, revistas, imagens publicitárias e livros infantis. A sua técnica consistia em copiar as imagens decalcando-as ou até mesmo recortando-as e colando-as diretamente na folha. Paradoxalmente, as figuras se tornam verdadeiros clichês originais, pois a mesma figura pode aparecer diversas vezes na mesma composição, modificando por vezes as cores do cabelo ou outro detalhe e permitindo por outras que fiquem completamente iguais. Na realidade, Darger não se preocupava em seguir nenhuma convenção pictórica. Ele criava seus próprios paradigmas visuais, precisamente por isso, seus clichês acabam por se tornar originais, pois não têm a intenção de assumir uma função que não a sua própria, ser um clichê.

Um dos aspectos visuais mais intrigantes de suas imagens reside no transexualismo das figuras das meninas, que em diversas ocasiões aparecem

completamente nuas ou seminuas com um pênis. Esse fato levanta muita especulação quanto à personalidade de Darger.

Darger também demonstrou possuir grande talento para as composições visuais das obras, chamam-nos a atenção o seu colorido e a qualidade da mancha pictórica obtida pelo uso da aquarela.

De qualquer forma, suas obras podem causar as mais diversas reações no público. Tanto a história como as imagens nos remetem a um mundo fantástico, paradoxalmente, atravessado por horror e ao mesmo tempo por candura. Se observarmos com atenção suas imagens, seremos surpreendidos por uma série de pormenores visuais, como, por exemplo, a forma das flores ou o gesto espantado de um passarinho indefeso no meio de uma sangrenta batalha ou ainda um cenário de pequenas casas incrustadas no meio de uma floresta exuberante.

Tudo isso pode nos levar a refletir que, diante da crueldade do mundo em que vivemos, existiu uma pessoa empenhada em travar uma verdadeira batalha entre o se acomodar na banalidade da vida e a busca de um sentido para viver. Certamente, Darger optou pela segunda alternativa, encontrando um sentido para a sua vida, apesar de todo o sofrimento que permeou a sua existência.



Fig. 97 - Henry Darger. Pormenor das *Vivian Girls*, s/d.



Fig. 98 - Henry Darger. Pormenor das *Vivian Girls*, s/d.



Fig. 99 - Henry Darger. Pormenor das *Vivian Girls*, s/d.



Fig. 100 - Henry Darger. Pormenor das *Vivian Girls*, s/d.

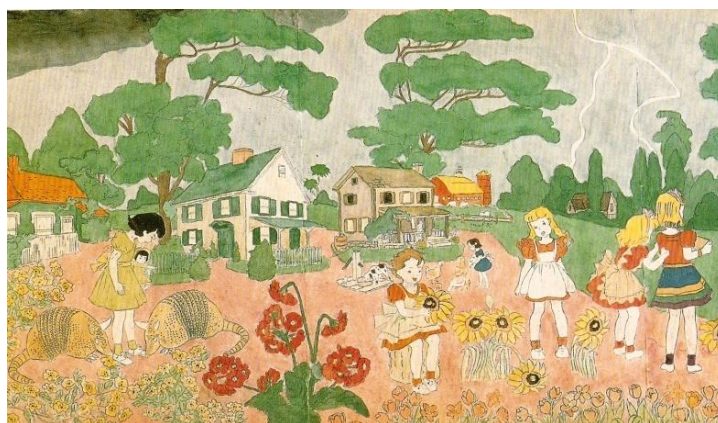


Fig. 101 - Henry Darger. Pormenor das *Vivians Girls*, s/d.

Quando finalmente o casal Lerner examinou o material, imediatamente se deu conta de que se tratava de uma verdadeira obra de arte. E, desde então, se empenharam em tornar pública a sua obra. Sendo assim, em 2002, o *American Folk Art Museum*, em Nova York inaugurou o Centro de Estudos Henry Darger.

2.5.2. AS ESTRIPULIAS VISUAIS DAS VIVIAN GIRLS DE PAULA REGO

O ponto de partida para a nova série não poderia ser mais adequado aos interesses temáticos de Paula Rego, que já vinha desenvolvendo um expressivo trabalho com as suas

meninas nas séries anteriores. Ela vislumbrou nas personagens de Darger um pretexto convidativo para continuar a criar as suas próprias histórias.

A escala das imagens das figuras, em relação às obras anteriores, veio se expandindo até se tornar grande. Ela também abandonou a composição visual estruturada em forma de grelha da série das *Óperas* e *d'O Muro dos Proles*.

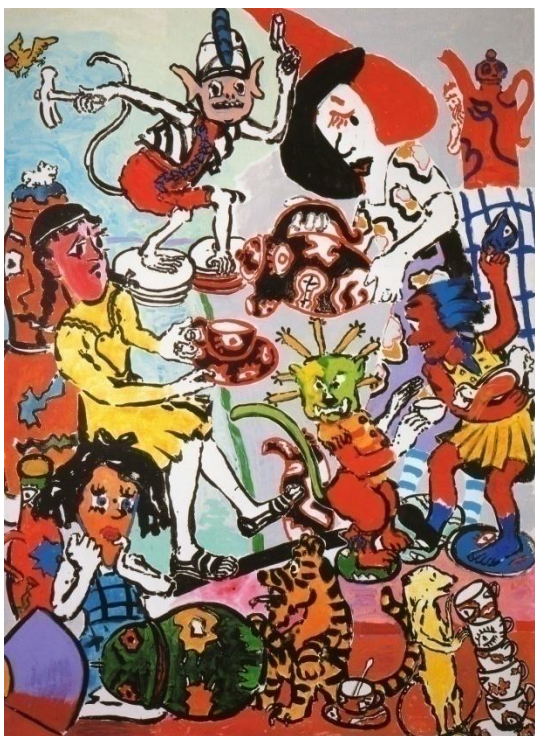


Fig. 102 - Paula Rego. *As Vivian Girls Partindo a Louça da China*, 1984. Acrílico s/ tela, 240 x 180 cm.

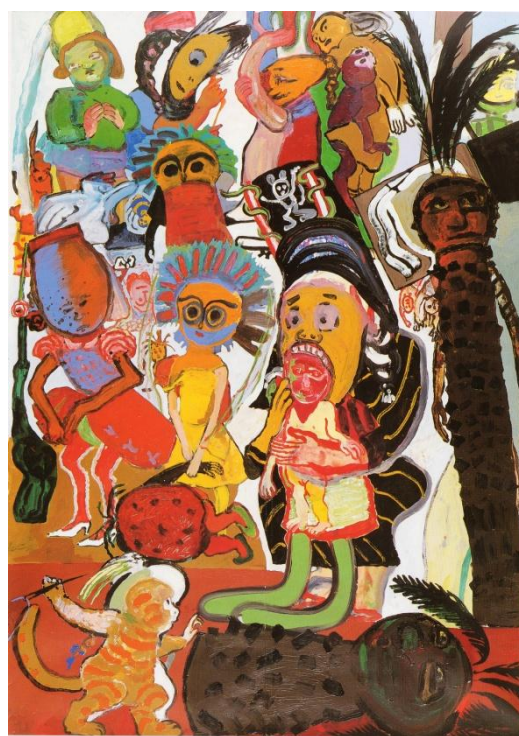


Fig. 103 - Paula Rego. *As Vivian Girls na Tunísia*, 1984. Acrílico s/tela, 200 x 100 cm.

Na obra *As Vivian Girls na Tunísia* (fig. 103), no campo inferior esquerdo, podemos visualizar a figura híbrida de um macaco-gato, a tentar costurar com uma agulha uma palmeira desfalecida no chão. Mais acima, no campo central, podemos notar uma figura feminina com uma criança no colo, que possui logo atrás de si uma figura vestida de preto, com uma cabeça oculta e um chapéu, com a imagem de um rato.

Essa imagem parece ser a mais significativa do quadro, pois a sua configuração visual se sobressai em meio às outras figuras, devido a duas características: a primeira porque ela está a ocupar um plano intermediário na tela, ou seja, entre o primeiro, que contém a cena do macaco-gato, e o último, que contém toda uma diversidade de personagens e porque existe a representação visual do chão em vermelho, que ajuda a

diferenciar os planos. A segunda reside na configuração visual das pernas verdes, diferenciando-as completamente da configuração das outras figuras do quadro.

Essa característica em particular nos aproxima visualmente de outra obra da artista, aquela em que o macaco supostamente tem um rabo verde e a mulher corta-lhe o rabo. Ou seja, naquela obra (fig. 66), a mulher, ao tentar vingar-se do marido cortando-lhe o rabo, não consegue desprender-se dele por completo. Por mais que ela deseje, uma parte dele (emocional) permanece unida a ela. A artista utilizou essa metáfora visual para pôr em relevo uma das faces das relações amorosas, a da dependência emocional. Então, como interpretar a deambulação da figura do rabo do macaco vermelho para esta obra?

Ora, se observarmos bem essa imagem, logo notaremos que a figura feminina que se encontra entre as outras duas figuras possui uma expressão de terror no rosto: os olhos esbugalhados e a boca, que parece engolir a cabeça da filha fazendo um jogo de imagens, nos levam a imaginar o quanto essa mulher possa estar se sentindo, literalmente, pressionada pela maternidade e pelo casamento. E parece ser justamente nesse aspecto que o significado do rabo verde do macaco vermelho faz eco. Novamente, a dependência nas relações afetivas: ela quer encontrar o seu próprio *eu* que está totalmente submerso na maternidade e no casamento, mas não sabe como fazer isso.

No mais, no campo direito, podemos ver uma figura também representando uma palmeira. Ela parece olhar indiferente o amontoado de personagens agindo à revelia e tudo o que acontece ao seu redor.

O quadro *As Vivian Girls Partindo a Louça da China* (fig. 102) é uma das obras da série em que mais se tornam patente as estripulias das heroínas de Paula Rego. As diabruras que as meninas e os seus amigos-animais estão a fazer, ao partir a melhor louça da mãe, é uma forma burlesca de pôr de pernas para o ar toda uma ordem de comportamentos sociais que regem o âmbito doméstico. Contudo, essas meninas parecem se divertir a valer.

O movimento circular da composição e o colorido vibrante enfatizam as peripécias que meninas e animais juntos estão a fazer.

A figura de um divertido macaco, com cara de morcego, disposto no campo superior da tela, nos convida a imaginar o que acontecerá logo a seguir, pois está a dançar

em cima de duas pilhas de pratos, numa das mãos têm um martelo e, por isso, tudo nos leva a supor que o objeto será utilizado, em breve, para dar cabo de mais uma pilha de pratos chineses.

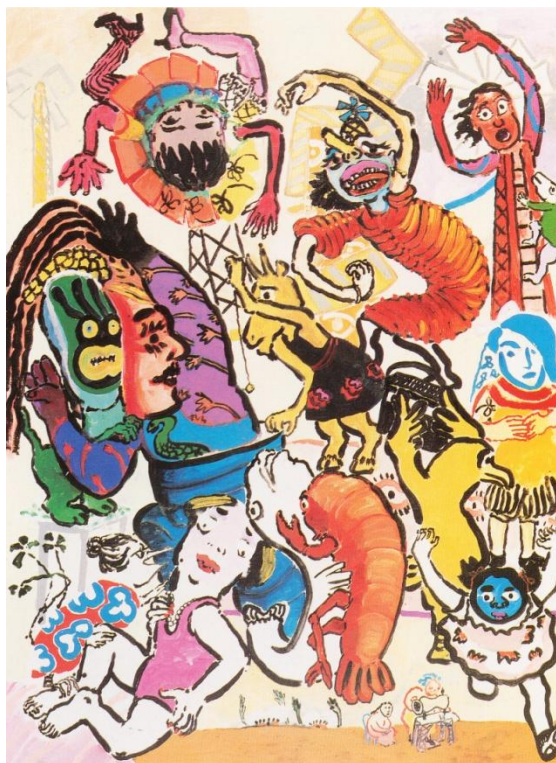


Fig. 104 - Paula Rego. *As Vivian Girls como Moinhos de Vento*, 1984. Acrílico s/tela, 242 x 179 cm.

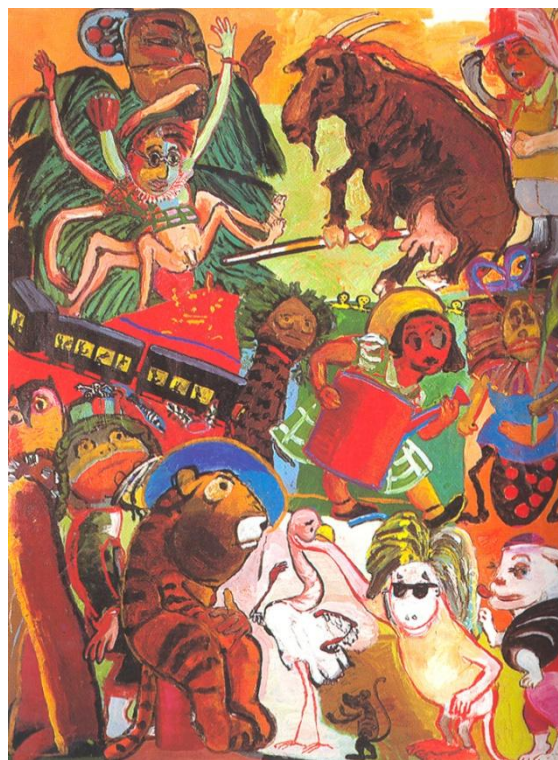


Fig. 105 - Paula Rego. *As Vivian Girls na Fazenda*, 1984. Acrílico s/tela, 240 x 180 cm.

Esse universo quimérico repleto de animais que, em muitos aspectos, nos remetem à imagética dos bichinhos de pelúcia, ao catálogo dos personagens de Walt Disney, às ilustrações dos livros infantis, às cores vivas da arte popular, bem como às imagens das meninas criadas pela artista, enfim, essa miríade de personagens parece se originar das reminiscências de sua infância e de sua adolescência. Pequenos pormenores visuais introduzidos nas obras possuem um significado subjetivo correspondente às suas experiências pessoais, que, quando pertinentemente é revelado, assume uma dimensão afetiva na obra, tornando-a ainda mais significativa.

McEwen cita um episódio da infância da artista que ilustra nossa observação. Ele conta que, em certa ocasião, Paula Rego havia ganhado de seu avô uma caixa repleta de

trajes de banho, “um para cada dia da semana” (1997: 30), como observou a própria artista. Contudo, o que faz desse fato algo interessante é a maneira particularmente afetuosa de guardar na sua memória um presente tão especial oferecido pelo seu avô e fazer com que esse sentimento reverbere alegremente nas suas pinturas. O seu traje de banho preferido era um com motivos de borboletas e, assim, a artista encontrou um lugar para ele num dos trajes das meninas da série das Vivians.

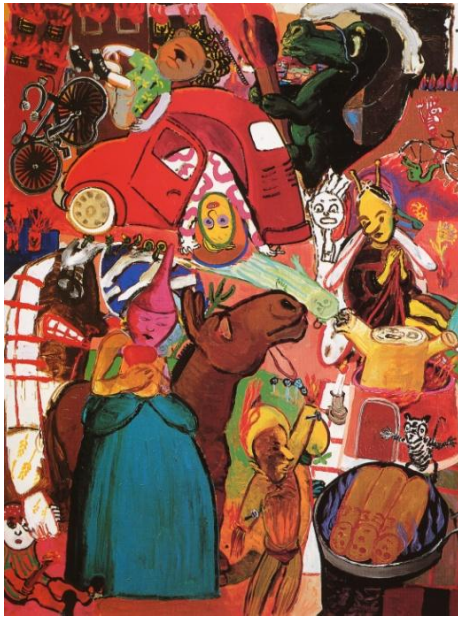


Fig. 106 - Paula Rego. *Toute en flammes*, 1984. Acrílico s/ tela, 207 x 161 cm.



Fig. 107 - Paula Rego. *Paraíso*, 1985. Acrílico s/tela, 220 x 200 cm.

2.5.2.1. AS MENINAS CARNAVALESCAS DE PAULA REGO

Nas obras *Paraíso* (fig. 107), *Na Praia* (fig. 108), *Meninas com Óculos Escuros com Legumes* (fig. 109) e *A Noiva* (fig. 110), a artista trabalhou de modo magnífico as possibilidades que a tinta acrílica disponibiliza. Ou seja, de forma bastante precisa, sem, no entanto, perder a fluidez do traço, ela intercalou manchas de cor mais diluídas com outras mais densas, conferindo às obras um efeito visual particularmente agradável.

Essas obras nos remetem visualmente à imagética carnavalesca, com suas roupas alegres, coloridas, floridas, flores exóticas e chapéus com frutas, que habita as obras por toda a parte. Certamente, esses elementos também são oriundos das suas memórias de infância, mais precisamente das imagens dos filmes de Carmem Miranda que Paula Rego tanto apreciava assistir na sua infância.

No campo inferior à esquerda de *Paraíso* (fig. 107), observamos a figura amarela de uma menina a agarrar firmemente uma cobra. Como o próprio título da obra indica, o tema trata da expulsão de Adão e Eva do Paraíso depois de terem desobedecido às ordens de Deus ao fazerem sexo. A passagem bíblica narra que Eva foi induzida pela serpente, que a teria incentivado a pecar. Conseqüentemente, a culpa da expulsão do Paraíso sempre esteve relacionada à suposta fraqueza do temperamento feminino.

Paula Rego parece desmistificar esse preconceito, mostrando que a menina está a dominar a serpente. O olhar e o gesto contundente da mão da figura da menina parecem confirmar os seus propósitos.

Entre as duas figuras femininas, encontra-se a figura de um urubu, que não é um pássaro muito simpático, primeiro por sua aparência física desagradável e depois porque se alimenta de carniça. O que será que a artista quis dizer ao introduzir a representação do urubu no meio das duas meninas? Não seria uma forma de subverter a idéia negativa, desde sempre difundida pela tradição, de que as mulheres têm um caráter lascivo inerente?



Fig. 108 - Paula Rego. *Na Praia*, 1985. Acrílico s/ papel, 200 x 220 cm.

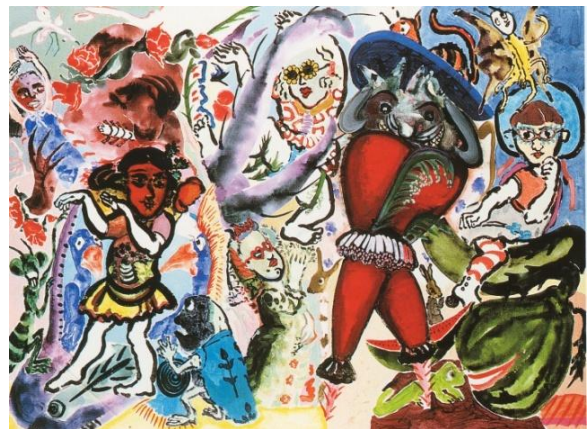


Fig. 109 - Paula Rego. *Meninas com óculos escuros e Legumes*, 1985. Acrílico s/tela, 180 x 242 cm.



Fig. 110 - Paula Rego. *A Noiva*, 1985. Acrílico s/papel, 220 x 200 cm.

Em 1985, devido ao êxito da exposição em Londres, com a série do *Macaco Vermelho* e o seu “séquito” (Bradley, 2002: 31), Paula Rego foi convidada novamente para participar da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, desta vez representando o pavilhão da Grã-Bretanha.

A artista mandou para a exposição a série de pinturas das *Vivian Girls*. O Conselho Britânico publicou um catálogo no qual a artista escreveu a respeito da série.

Sobre o quadro *A Noiva* (fig. 110), ela elaborou uma descrição muito interessante da obra. Explicou que no campo inferior direito desenhou a noiva sentada, muito compenetrada imaginando como será a sua noite de núpcias com o lagarto gigante, enquanto borda tranquilamente no bastidor. Ao lado dela, observamos uma figura feminina representando sua amiga. Ela está prevenindo a noiva quanto ao casamento, contando-lhe as suas próprias desilusões, mas ela não a ouve. No campo superior esquerdo, podemos observar a figura de uma

menina montada sobre o rabo do lagarto rodeado de morangos, [ela] aparece com a máscara de macaco rei, o macaco da ópera de Pequim, que é sexual, trocista, traiçoeiro e vingativo. Tem na mão um pequeno chicote. À direita uma grande mãe flor com a língua de fora segura na cabeça do filho para lhe desviar o olhar daquilo

que se passe, e por cima, duas tulipas fazem cócegas na barriga de duas lagartas (Rego, in: Catálogo do Conselho Britânico, 1985: s/p).

A artista continuou explicando que, no campo inferior esquerdo, encontram-se as figuras da menina e do lagarto, com ela estando a amansar o marido. Dissimuladamente, com uma mão levanta-lhe o rabo e com a outra graciosamente ajeita o próprio cabelo.

No catálogo, entre outras coisas, a artista também faz uma observação a respeito da relação do público com as suas obras. E, assim, ela escreve que tudo nas suas pinturas depende da ação de contar histórias, pois, do contrário “nada existe”.

E, sobretudo, que ela não se importa que o público não entenda o que está contando nas histórias, pois gosta que o ele imagine suas próprias histórias a partir de seus quadros.

2.6. LAÇOS DE FAMÍLIA – REFORMULAÇÕES VISUAIS NAS PINTURAS DA SÉRIE *MENINA E O CÃO* DE PAULA REGO

Após a sua participação na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, representando o pavilhão da Grã-Bretanha, mais precisamente, em 1988, Paula Rego foi convidada por José Sommer Ribeiro, para realizar uma exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. A *Serpentine Gallery*, em Londres, selecionou alguns dos seus trabalhos expostos na retrospectiva de Lisboa e montou uma exposição um pouco menor, fato que consagrou decididamente o trabalho artístico de Paula Rego na Inglaterra. A propósito, esses trabalhos também foram expostos em 1987, na *Edward Tottah Gallery*, despertando críticas muito positivas. Esse fato foi decisivo para a mudança da artista da *Edward Tottah Gallery*, em Londres, para a *Marlborough Fine Art*, galeria que a representa com exclusividade desde então.

A nova série de pinturas que participaram das exposições se intitula *Menina e o Cão*, 1986-1987. A série é composta por dois ciclos de obras: o primeiro, por um grupo de pinturas, no qual a artista trata das relações afetivas entre uma menina e o seu cão, o

segundo grupo é composto de pinturas de dimensões maiores, ainda sobre o tema, compondo-se de diversas narrativas familiares.

Embora o *leitmotif* das meninas continue presente nessa série, determinados aspectos visuais possibilitam confirmar uma guinada na obra de Paula Rego. Nomeadamente, desapareceu o colorido das estripulias visuais das *Vivian Girls*, dando lugar a uma nova paleta de cores mais elaboradas. Ou seja, cores menos puras, mais secundárias e terciárias, como também tons mais frios.

As composições visuais à maneira das histórias em quadrinhos ou em forma de grelha das séries anteriores dão lugar a novas soluções estéticas para a composição dos quadros. Esses aspectos podem ser observados a partir da introdução da linha horizontal que serve como suporte para os personagens, como também para criar efeitos visuais de luz e sombra.

A propósito, a questão da utilização da técnica de luz e sombra veio à tona depois de uma visita à exposição *Northern Lights*, em Londres, de arte escandinava do século XIX, tornando-se uma questão relevante para a artista, conforme enfatizou numa entrevista à McEwen: “[a] minha pintura mudou muito depois de eu ter visto a exposição escandinava na *Hayward Gallery* em 1986. Vi-a na altura própria. Quer dizer, vista há quatro ou cinco anos não me teria dito nada” (McEwen, 1997: 156).

A utilização da técnica do modelado nas figuras confere uma solidez imponente às formas. Esse efeito pode ser interpretado como um “peso” dado às figuras, ou seja, o desejo de expressar a tridimensionalidade das formas é obtido através da idéia de volume.

Esses desenhos/pinturas demonstram uma incontestável capacidade mimética da artista para captar e representar a expressão e o gesto de uma determinada situação e materializá-los nas figuras, relacionando-as de acordo com a tensão psicológica dos personagens nas obras.

Apesar de as pinturas se configurarem como narrativas, o catálogo visual de personagens nunca se repete. Possivelmente, essa característica possa ser interpretada como sendo um artifício construído pela artista para marcar a oscilação da tensão

emocional entre as meninas e o cão, que vai se desenvolvendo conforme o desenrolar do enredo.

2.6.1. A FRAGILIDADE DOS LAÇOS AFETIVOS

Focando no cotidiano doméstico, Paula Rego aborda um dos complexos aspectos que envolvem as relações humanas. Precisamente, o sentimento ambíguo da compaixão. Nesse caso, a compaixão com que se cuida de alguém fragilizado por causa da sua limitação física e, conseqüentemente, a sua posição vulnerável enquanto está sendo cuidado pelo outro.

O que pretendemos assinalar é a linha tênue que separa o cuidar e o ser cuidado e a ambigüidade do impulso para romper a fronteira que circunscreve a amabilidade e o ressentimento. Sobretudo, quando esse alguém se encontra incapacitado, tornando-se dependente dos cuidados do outro.

A maneira como esse tema foi abordado na série, possivelmente faz eco à sua própria situação familiar, pois, em 1988, numa altura muito próxima da inauguração da exposição em Londres, o seu marido Victor Willing faleceu em decorrência de uma esclerose múltipla e muitas dessas obras foram sendo terminadas na mesma época em que o seu estado de saúde se agravou. Tudo isso se torna ainda mais significativo, sobretudo porque foi precisamente Willing que sugeriu o tema à artista.

De qualquer modo, a ambigüidade que o tema suscita, se desdobra em muitas vertentes emocionais, tanto daquele que cuida de alguém, como daquele que está sendo cuidado. Em nenhum momento, as pinturas pretendem formar nenhum tipo de juízo de valor moral, antes de tudo, elas contam uma história e as melhores histórias são aquelas que focam as duas faces de uma mesma moeda. Além disso, toda história é sempre uma ficção, e “sua preocupação é com o *verossímil*, não com a verdade” (Cauquelin, 2005: 62).

Neste caso, para Paula Rego, o verossímil não pressupõe bons nem maus, antes de tudo, o verossímil pode ser a presença da crueldade e do desprezo, sentimentos

potencialmente existentes em qualquer um dos personagens, independentemente da “máscara adotada, ela é resultado de uma situação, de uma relação, e não há uma espécie de plano absoluto” (Rosengarten, in: Machado, s/d: 04, 05).

De início, o primeiro elemento que nos chama a atenção na série das pinturas *Sem Título (Menina e o Cão)*, 1986, é arquitetura da composição visual entre a menina e o seu cão. Em todas as pinturas, as mãos das meninas estão sempre a tocar a mandíbula do cão. Esse gesto torna-se expressivo, porque ganha o poder de representar visualmente algo que é da ordem do intangível. Ou seja, a compaixão. E a compaixão, como assinala Susan Sontag, “é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário definha” (2003: 85).

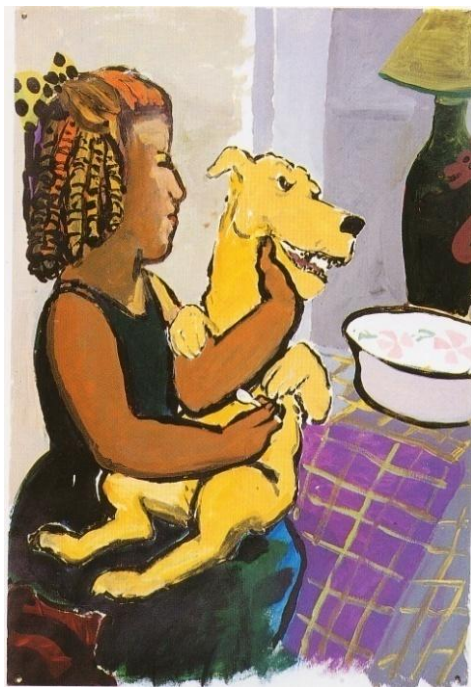


Fig. 111 - Paula Rego. *Sem Título (Menina e o Cão)*, 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.

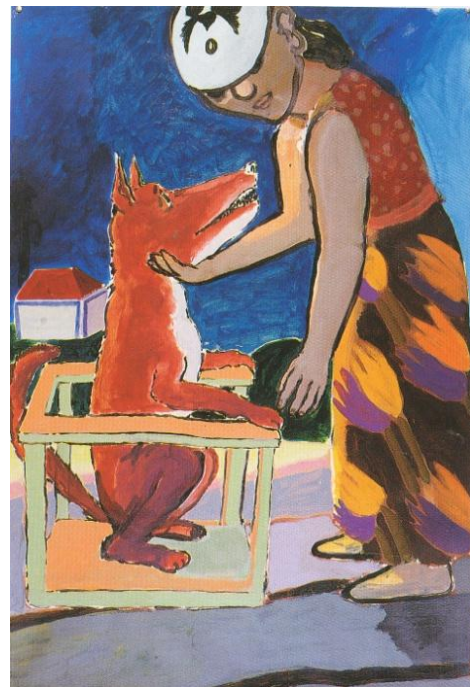


Fig. 112 - Paula Rego. *Sem Título (Menina e o Cão)*, 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.

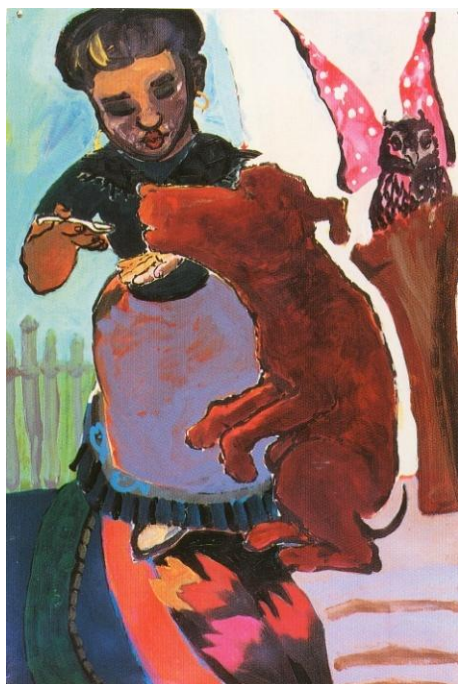


Fig. 113 - Paula Rego. *Sem Título* (Menina e o Cão), 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.

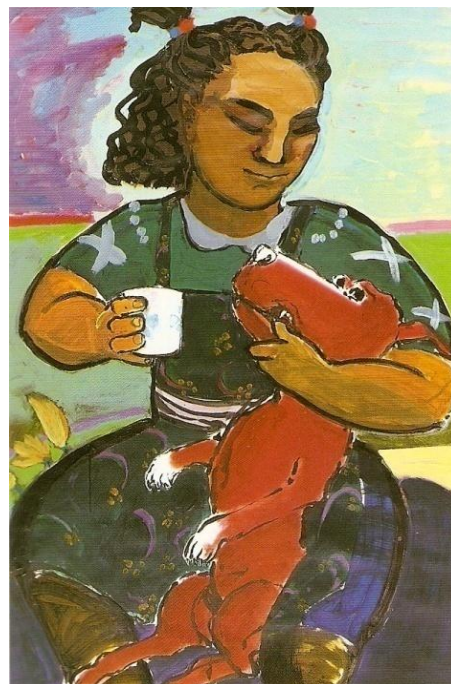


Fig. 114 - Paula Rego. *Sem Título* (Menina e o Cão), 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.

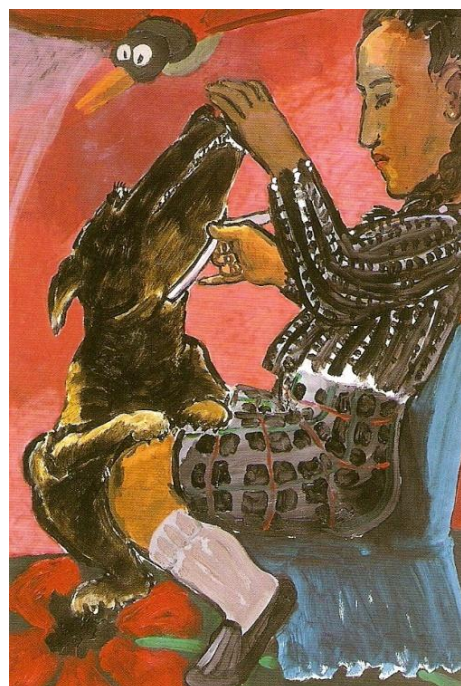


Fig. 115 - Paula Rego. *Sem Título* (Menina e o Cão), 1986. Acrílico s/papel, 111 x 75 cm.



Fig. 116 - Paula Rego. *Sem Título* (Menina e o Cão), 1986. Acrílico s/papel, 112 x 76 cm.

Portanto, podemos perceber que as meninas estão sempre a praticar uma ação, seja alimentando o cão, dando-lhe de beber, administrando-lhe remédios, fazendo-lhe carinho, ou até mesmo fazendo-lhe a barba. Porém, parece plausível esclarecer que a “ação”, no sentido que Sontag expôs e que tomamos de empréstimo, não se trata obviamente de um fazer mecânico, desprovido de significado. Fundamentalmente, a ação de que estamos a falar é da ordem do gesto impregnado de afeto, é o entregar-se ao outro, se tornando seu cúmplice. E essas meninas estão a de seu cão precisamente imbuídas desse espírito.

A direção do olhar das meninas está sempre voltada para o cão. Em contrapartida, o cão responde ao olhar da menina em apenas uma pintura (fig. 112), justamente a única em que ele não está sendo diretamente cuidado por ela. A figura do cão, através da representação do seu olhar direto e afetuoso, estabelece nessa obra o vínculo afetivo entre ele e a menina. Ou seja, através do silêncio que uma expressiva troca de olhares requer, o cão demonstra toda a sua dignidade.

Torna-se elucidativo notar a maneira como a artista criou e articulou essas pinturas para contar uma história envolvendo a compaixão. De fato, nas outras pinturas da série (figs. 111, 113, 114, 115, 116), podemos observar uma certa atitude de embaraço do cão. À primeira vista, poderemos ter a impressão de que o cão está a esquivar-se dos cuidados da menina. Contudo, subjacente a essa atitude, não estaria oculto um sentimento de mágoa, de pudor, por se encontrar tão vulnerável? Além disso, na pintura da menina a barbear o cão (fig. 115), quando ele põe o seu pescoço à prova e apóia descansadamente as patas nos joelhos dela, demonstrando sua total confiança, não se tornaria ambíguo todos os seus outros sentimentos anteriores em relação à sua condição?

A respeito do gesto de confiança demonstrado pelo cão, McEwen avalia que “este animal não é nenhum bebê nem nenhum inválido, mas sim um homem em forma de cão” (1997: 145). Acolhendo essa idéia, imediatamente, o desfecho da história se altera por completo. Na pintura *A Menina a levantar as saias a um Cão* (fig. 117), uma cena carregada de erotismo surge para certamente ratificar a observação de McEwen. As duas figuras – a menina e o cão – olham-se de frente. O cão se encontra completamente apático, com uma expressão vazia. Em contrapartida, a menina mostra-se nitidamente enraivecida; ela

estimula-o a reagir. Conseqüentemente, como ele não é capaz disso, ela, então, o menospreza.



Fig. 117 - Paula Rego. *Menina a levantar as saias a um Cão*, 1986. Acrílico s/papel, 80 x 60 cm.

McEwen conclui dizendo que Paula Rego adota o paradoxo como uma das suas estratégias favoritas para abordar as vicissitudes do ser humano, pois, “esta imagem apresenta-nos o mais doloroso dos paradoxos: fazemos mais mal àqueles que amamos” (ibidem: 145, 146).

Na realidade, esses quadros emocionam. Emocionam pela sua beleza, pela sua integridade e, sobretudo, pela sua capacidade de tornar visíveis sentimentos que geralmente nem sequer nos damos conta que existem e que também estão presentes em nós mesmos.

Paula Rego pintou esse paradoxo porque se aventurou em terrenos pouco acessíveis e escavou por áreas insólitas, algumas vertentes dos sentimentos humanos, porque sentiu que deveria pintá-las. Por isso, essas obras são pinturas, ou melhor, pura pintura.

2.6.2. ATOS DÚBIOS E GESTOS IMPUROS

Estas pinturas dão continuidade ao tema das meninas com o cão. Vale ressaltar que as meninas são as protagonistas da série, enquanto que o cão funciona como um adereço ou um animal de estimação, mas também pode assumir diversos papéis, inclusive o de amante.

O espaço cênico foi cuidadosamente elaborado a partir de poucos, mas significativos objetos em cena. A solidez visual das figuras, a notável variação de escala entre as formas, como, por exemplo, as meninas sendo representadas muito maiores que os adereços, a evidência dos efeitos de luz e sombra, os jogos de perspectiva e o clima de tensão emocional nos reportam à atmosfera da pintura metafísica, especialmente às obras de Giorgio de Chirico (1888-1978).

As pinturas a partir de então, depois de estarem concluídas, passaram a ser coladas sobre uma superfície lisa e plana, o que lhes garantiu um melhor acabamento.



118 - Paula Rego. *Abracadabra*, 1986.
Acrílico s/papel s/tela, 157 x 150 cm.

Fig.

Na pintura *Abracadabra* (fig. 118), podemos observar como o jogo cênico de luz e sombra atua na obra, contribuindo para criar uma atmosfera de mistério à cena. Na obra, duas meninas estão a brincar com o cão. O título da obra é bastante sugestivo, pois *abracadabra* é uma palavra mágica utilizada nos jogos infantis com a finalidade de fazer mágicas. Mais especificamente, para fazer algum objeto aparecer ou desaparecer. Claro que o objeto da brincadeira é o cão.

A figura feminina colocada no campo direito não parece estar convencida dos truques de mágica que a outra menina (no campo esquerdo) está a empregar. Contudo, a palavra mágica também é utilizada para fazer alguma coisa se transformar em outra.

Talvez seja essa a questão que as duas meninas estão a tramar. Se observarmos com atenção a postura do cão, logo nos daremos conta que essa não é uma pose natural para um cão se sentar. Isso nos incita a uma pergunta: será que o cão vai ser transformado em amante ou será que o amante já foi transformado em cão?



Fig. 119 - Paula Rego. *Armadilha*, 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.



Fig. 120 - Paula Rego. *Duas Meninas e um Cão*, 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.



Fig. 121 - Paula Rego. *A Presa*, 1986. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.



Fig. 122 - Paula Rego. *Dormindo*, 1986. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.

Na obra *Armadilha* (fig. 119), podemos observar a figura da menina, no campo esquerdo da tela, a tentar dominar o cão. Entretanto, essa não é uma cena de dominação agressiva, pelo contrário, ela quer dominá-lo utilizando-se da sedução. O gesto dos seus lábios, indicando-nos que está a tentar beijocar o cão, nos confirma a idéia de que pretende seduzi-lo.

Se nos reportarmos aos estereótipos imagéticos ocidentais que representam a sedução feminina, logo emerge à superfície, a idéia de mulher-objeto. Em outras palavras, o estereótipo da mulher sedutora desde sempre esteve intimamente ligado ao corpo idealizado, exposto de forma incisiva e, é claro, com todos os avatares do sexo. Já no caso dessa obra, Paula Rego subverte esse paradigma, ao representar a sedução feminina com características totalmente diversas. Em primeiro lugar, a artista rompe o conceito da mulher-objeto e, por conseguinte, da promessa futura que acompanha esse objeto: a satisfação do desejo sexual masculino. Isso ocorre porque a artista inverte literalmente as regras que sustentam esse modelo. Assim, a figura feminina na obra, entre outras coisas, é representada com uma volumosa saia de cor marrom que mais se assemelha a um bombom, tanto na cor como na forma. Em segundo lugar, a transmutação de objeto sexual para uma outra categoria de objeto está intimamente relacionada com a idéia de desejo, pois seria como perguntar a uma criança (cão) se ela seria capaz de resistir a um delicioso chocolate.

Além disso, uma vez seduzido, uma vez apanhado. Nossas suspeitas parecem se confirmar ao observarmos a pintura *Duas Meninas e um Cão* (fig. 120). Nela, duas meninas estão a vestir/desvestir um cão com roupas de humanos. Essa parece ser a conseqüência mais comum nesses casos. O sedutor toma posse de seu objeto de conquista e, assim, vislumbra fazer uso do seu “bem” ao seu bel prazer. Nesse caso, as meninas estão a travestir o cão porque não aceitam a sua identidade de cão. A tentativa da descaracterização da identidade do outro não seria uma prática bastante comum nas relações possessivas?

Admitindo que o cão se tornasse um brinquedo nas mãos das meninas, ele não esboça qualquer espécie de reação, parece aceitar passivamente essa situação. Se bem que um gesto indicando surpresa se encontra levemente esboçado na forma como está a olhar a

cena. Contudo, no fundo da tela podemos notar que existe uma outra figura de um cão e uma outra figura de menina. A configuração visual das duas figuras é bastante diversa da cena do primeiro plano. A figura do cão ao fundo é aterradora, os seus olhos rebatem a cor do céu. Podemos notar que ele não é um cão domesticado e dócil, ao contrário, a sua figura mais se assemelha a uma fantasmagoria. A figura da menina à sua frente também é muito diversa das outras figuras do quadro. Os dois parecem travar um embate visual. Eles terminam sendo as duas únicas testemunhas da cena que está a se desenrolar com o cão e as duas meninas.

A ambigüidade dos três objetos dispostos no chão – flor, martelo, vaso de barro estabelecem o ponto chave do quadro. A partir da relação simbólica desses três elementos – a flor sobejamente conhecida como o símbolo do amor, o martelo (proveniente das *Vivian Girls* a *Partir a Louça da China*) como uma ferramenta para se bater num objeto e a fragilidade do vaso de barro – Paula Rego representa a ambigüidade dos relacionamentos afetivos. Ou seja, o limiar da fronteira que separa a amabilidade da agressão, pois o martelo pode ser usado a qualquer momento para partir o vaso de barro, representando a fragilidade dessa demarcação.



Fig. 123 - Paula Rego. *A Pequena Assassina*, 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.



Fig. 124 - Paula Rego. *Olhando para trás*, 1987. Acrílico s/papel s/tela, 150 x 150 cm.

Selecionamos essas duas pinturas para finalizar nosso argumento por nos parecer que elas podem dialogar de forma interessante.

Na pintura *A Pequena Assassina* (fig. 123), uma cena de intenso suspense permeia toda a obra. A figura de uma menina com um olhar bastante firme olha para alguma coisa que nós não sabemos ao certo o que seja. Porém, ela trás um laço muito esticado entre as mãos, esse gesto foi representado de maneira objetiva pela artista para indicar as intenções da menina. Ela pretende matar alguém. Como sabemos, a violência é um tema central nas obras da artista, porém, em nenhum momento a violência é explicitada de forma simplista, ou seja, de forma pífia. Por isso, pressupomos que a violência a ser perpetrada pela menina será impingida ao cão. Sendo assim, parece desnecessária a sua presença na cena, cabendo a nós mesmos imaginarmos o desfecho da narrativa.

O diálogo entre *A Pequena Assassina* e *Olhando para trás* (fig. 124) pode servir para concluir a história. Em *Olhando para trás*, três figuras de meninas compõem a cena. A figura à esquerda possui uma expressão suspeita no sentido ambíguo do termo, a sua expressão corporal torna-se auto-erótica, sobretudo porque um cão de brinquedo está escondido debaixo da cama onde estão as meninas. Essas duas obras se relacionam diretamente em virtude do título – *Olhando para trás*, possivelmente indicando que o cão (homem e amante) não pode mais satisfazer os desejos das meninas, uma vez que certamente ele já está morto. Por isso a cena de auto-erotismo está a se desenrolar. Contudo, o outro cão (brinquedo) pode continuar a satisfazer o desejo de diversão das meninas e ser o que sempre terá sido para elas: um brinquedo.

2.7. DEIXANDO CAIR AS MÁSCARAS

Com a série da *Menina e o Cão*, 1986-1987, Paula Rego encerrou um ciclo de obras permeadas por personagens zoomórficos. Segundo vimos no capítulo anterior, a morte tácita do cão na obra *A Pequena Assassina* (fig. 123) implicou o fim da história entre as meninas e os cães, mas também deu fim à utilização do artifício dos personagens zoomórficos. Com o decorrer do tempo, gradualmente, esses animais foram cedendo seu

lugar a outras formas de representação até finalmente desaparecerem. Também é certo que os animais continuam presentes nas obras da artista. Contudo, agora eles passam a assumir outros papéis, como, por exemplo, o de “familiares e comentadores da ação” (Bradley, 2002: 35), mais do que propriamente personagens centrais.

Paula Rego descreveu essa alteração no seu trabalho de forma sucinta e ao mesmo tempo significativa: “deixei cair as máscaras” (McEwen, in: Almeida, 1988, s/p). Isso quer dizer que o artifício dos personagens zoomórficos não é mais necessário para representar certos aspectos da idiossincrasia humana.

Entretanto, essa alteração também trouxe à tona novos desafios para a artista. Para a execução da obra *Olhando para trás* (fig. 124), Paula Rego começou a utilizar a técnica da construção do desenho a partir de modelos vivos a fim de ajudá-la a representar de forma mais expressiva a concepção física e emocional dos personagens que tinha em mente para a obra. Essa prática lhe despertou novos questionamentos quanto às possibilidades de representação e, por conseguinte, a todo o seu processo de trabalho, levando a artista a avançar noutras direções.

Como sempre, Willing foi o crítico mais perspicaz de sua obra, traçando os comentários mais pertinentes sobre o trabalho da artista e, pouco tempo antes de falecer, precisamente numa altura em que Paula Rego havia alcançando o merecido reconhecimento, ele escreveu em agosto de 1987 um ensaio sobre as obras mais recentes dela que foi publicado no catálogo da exposição retrospectiva em Lisboa (1988). No ensaio, entre outras coisas, ele assinala que:

[a] busca em Paula de um processo, uma “maneira de fazer”, cedo ou tarde cai em repetidas insatisfações, quando a imagem não consegue corresponder ao sentimento. Numa época em que os artistas, na sua maior parte, vão construindo sem desfalecimentos, baseados no êxito obtido – ela recomeça, outra e outra vez. Nos seus “dramas” mais recentes, as figuras emergem do empastado sombrio, forçando um naturalismo *gauche*; paradoxalmente, o que seria uma falha conduz a uma solução feliz mas inquieta; estamos, afinal de contas, no domínio, não do prosaico, mas do “gótico”, usando a palavra na acepção que o século XVIII e XIX emprestou a uma certa literatura marginal. Uma vida inteira à beira do abismo dá, no derradeiro instante, uma reviravolta – como quem arranca castanhas de fogo – produzindo uma nota de triunfo hilariante, e que desafia a dor (in: Rosengarten, 2004a: 51).

De fato, como podemos concluir: a inquietação ou a “insatisfação”, como bem observou Willing, com a correspondência da imagem ao sentimento, impulsionou a artista a redimensionar seu processo de trabalho, vislumbrando no desenho a partir do modelo vivo uma série de novas possibilidades para trabalhar a representação.

2.7.1. NOVOS DESAFIOS, NOVOS RECOMEÇOS

Desde 1987, a artista passou a utilizar o desenho de observação para apreender e representar a figura humana em seus diversos matizes emocionais e para explorar diferentes opções para as composições visuais das obras. Desenhando, dessa forma, a partir da observação direta de uma forma humana real ocupando um determinado espaço físico.

O processo de criação da artista consiste no desenvolvimento de uma idéia de forma visual, isto é, a partir da elaboração de diversos desenhos de observação dos modelos, de estudos e também de esboços derivados da sua imaginação.

Os desenhos podem ser executados a partir da modelo posando em várias poses diferentes individualmente ou mesmo já com o cenário inteiro. Nessas ocasiões, ela seleciona as roupas, determina o cenário e solicita aos modelos que façam as poses que mais se ajustem ao desenvolvimento da idéia inicial da obra, com o objetivo de estudar diversas opções para elaborar a composição.

Depois que a artista seleciona a imagem mais adequada para trabalhar uma obra, passa para a etapa da pintura, quando normalmente solicita às modelos que posem novamente, a fim de captar a maior quantidade possível de informações, como, por exemplo, detalhes das mãos, o acabamento da roupa, desenhos do rosto para detalhar a luz e a sombra, etc., para poder copiar e inserir na composição. Pois, para a artista, é importante preservar a configuração visual da idéia, ou seja, representar exatamente aquilo que ela tem em mente para determinada obra. Em suas próprias palavras:

[q]uando se desenha do vivo a vontade que tenho é pôr no papel aquilo que estou a olhar. (...) Tem-se o olho fixo e tenta-se fazer exatamente como se está a ver. (...) Aquela coisa da pincelada que puxa a idéia é... é horrível. Eu gosto mais de ter a idéia e depois tentar fazer tal e qual como vejo (Melo, in: Rosengarten, 2004: 57).

A imagem para uma obra que Paula Rego tem em mente pode ser derivada da sua imaginação, inclusive pode surgir “completa. Com paisagem, encenação e tudo” (ibidem: 57). Ela conta que, normalmente, nesses casos, a imagem trata de uma circunstância envolvendo duas figuras, uma situação entre elas, como se relacionam uma com a outra no espaço da composição pictórica, valorizando mais um ou outro aspecto que possa detalhar melhor a relação que se estabelece entre elas.

A artista chama essas imagens de “instantâneos” e, como tal, estão presentes “muitas coisas que já vêm de antes e, se calhar, coisas que vão acontecer depois. Como todos os instantâneos não têm tudo lá dentro” (ibidem: 58). Isso implica que o público possui toda a liberdade para imaginar o que aconteceu antes e depois, criando as suas próprias histórias a partir da interpretação das imagens que a artista criou.

Em outras ocasiões, a idéia também pode surgir da leitura de um livro, por exemplo, e, a partir daí, ela faz diversos desenhos até que se sinta satisfeita com o resultado, ou seja, até que acredite que a imagem “pegou”. O processo de trabalho para a execução da pintura é o mesmo descrito anteriormente. Ademais, esse tipo de prática se tornou uma constante nas obras mais maduras de Paula Rego.

2.7.2. UM UNIVERSO DE TRÊS GERAÇÕES DE MULHERES QUESTIONA O SEU *STATUS QUO* NO ÂMBITO DAS RELAÇÕES SOCIAIS – AS NOVAS HEROÍNAS DE PAULA REGO

O *leitmotif* das meninas continua a ser o personagem central das novas obras. Contudo, o ponto de vista da artista em relação às meninas também sofreu alterações. Elas agora assumem o papel de três gerações de mulheres: adolescentes, mulheres adultas e inclusive avós.

A temática das novas obras gira em torno das relações sociais envolvendo o *status quo* das mulheres. Elas continuam sendo filhas e amantes, mas também surgem representando o papel de irmãs, esposas, mães e avós, como protagonistas de dramas familiares mais abrangentes.

A configuração das imagens foi construída de forma realista. Segundo Sarah Kent, que escreveu um artigo na *Art in America* (junho/1989) sobre as obras de Paula Rego da década de 1980, intitulado *Rego's Girls*, o “realismo arcaico com que foram pintados [os quadros], confere a essas figuras um estatuto simbólico” (in: Rosengarten, 2004: 56).

A propósito, a forma como Paula Rego trabalhou o realismo, ou seja, de forma imponente, confere às figuras uma atitude e uma gravidade próprias das figuras das pinturas históricas. A temática da pintura histórica é calcada em fatos históricos de grande importância, cenas mitológicas, literárias e da história religiosa. Entretanto, num sentido mais estreito, a pintura histórica se refere ao registro pictórico de eventos da história política, tais como cenas de guerras, batalhas, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis. Nesse contexto, a artista subverte a ordem da hierarquia patriarcal presente no cânone desse gênero artístico e pinta as “‘serviçais heróicas’, as filhas e as irmãs dos homens heróicos que são convencionalmente o tema desse tipo de pintura” (ibidem: 52).

Ao retratá-las executando tarefas domésticas, a artista assinala o estoicismo dessas mulheres, que, num gesto de companheirismo (às vezes sem outra escolha), apóiam seus pais e irmãos, dando-lhes suporte para que sejam quem são. Em outras palavras, a cumplicidade das mulheres no âmbito doméstico sempre foi menosprezada, tida como algo sem importância. Por isso, a artista presta homenagem a todas essas mulheres que foram minimizadas em suas contribuições.

Desse modo, Paula Rego apropria-se de um gênero de pintura, tradicionalmente masculino, servindo-se da altivez que o caracteriza para reescrever a história dessas mulheres-heroínas a partir de um ponto de vista feminino.

A escala imagética das figuras femininas das obras dá-nos a impressão de que elas são maiores do que as reais. O dispositivo de ampliar certas imagens em relação às outras, funciona para assinalar a importância do personagem na obra.

A configuração visual da composição das obras foi elaborada segundo critérios nitidamente demarcados por luz e sombra. A luz foi representada de forma crua e o efeito visual das sombras é intenso. Poucos elementos (objetos) foram arranjados nas composições. Basicamente, esses elementos atendem dois propósitos: primeiro eles desempenham um papel conceptual, sendo revestidos de significados simbólicos, e, segundo, funcionam para harmonizar as composições visuais das obras. Ao analisarmos minuciosamente a configuração das composições, poderemos concluir que a artista freqüentemente dispõe esses elementos no campo inferior da tela, com mais freqüência no campo direito da pintura, ocupando o primeiro plano da composição. Segundo a artista, esses objetos exercem uma dupla função nas obras, pois são acomodados para auxiliar tanto a história quanto a própria pintura (Bradley, 2002: 38).

O cenário das obras, em sua maioria, é o exterior. A configuração arquitetônica dos elementos que compõem a cena funciona como um dispositivo cênico para paradoxalmente sugerir a idéia de encenação teatral (interior).

2.7.2.1. DISPUTA PELO PODER NO TERRENO DOMÉSTICO – AS CRIADAS

As Criadas, 1987, foi a primeira obra que a artista executou logo depois de finalizar a série da *Menina e o Cão*. A obra foi inspirada na peça de teatro de mesmo nome do escritor francês Jean Genet (1910-1986), encenada pela primeira vez em 1947, em Paris. A peça foi baseada no caso real de duas irmãs que brutalmente assassinaram sua patroa.

A infância de Genet foi muito conturbada, permeada por delinquência, abandono e casas de correção. Filho ilegítimo passou a maior parte de sua adolescência num orfanato, e isso se refletiu de diversas formas em suas obras. Os elementos principais que permeiam suas obras passam pelo submundo do crime, pela perversão sexual e pela crueldade da opressão social.

Odiado pela burguesia e adorado pelos intelectuais, Genet denuncia e ridiculariza a falsidade e o fingimento da sociedade burguesa. *As Criadas* conta a história de duas

irmãs, Claire e Solange, que se sentem sufocadas e humilhadas na sua condição de criadas chegando a quase perder o juízo por não conseguirem mudar essa situação. As duas ambicionam o lugar da patroa, se sentem envergonhadas pela posição subalterna que ocupam, se envergonham das suas roupas pobres e até mesmo do próprio cheiro que exalam, mas ao mesmo tempo humilham-se diante da senhora. Todas as vezes que a patroa se ausentava da casa, as duas entravam num estado tal de euforia, a ponto de encenar um ritual macabro, no qual elas assassinavam a senhora. A catarse emocional de cada uma acabou sendo, na verdade, um ensaio para a prática do crime horroroso, que ambas cometeram ao assassinar a patroa.

Na obra *As Criadas* de Paula Rego, a artista introduziu a filha da patroa à história de Genet. A partir das duas duplas que se formou na obra, ela explorou a composição visual da pintura baseada na idéia da disputa pelo poder doméstico. Como ela mesma diz: “[q]uem é que depende de quem? Uma luta constante a ver quem é que manda. Essas lutas que se passam nas casas particulares são eternamente fascinantes porque é por aí que se vê o que se passa no mundo inteiro. Mas mais concentrado” (Melo, in: Rosengarten, 2004: 59).

Para ajudar no processo criativo da obra, a artista foi ao *Harrod's* e comprou mobília de bonecas para montar um cenário real. O propósito de usar esse recurso consistia em estimular a sua imaginação, ou ainda, para pô-la “num certo estado de espírito” (McEwen, in: Almeida, 1988, s/p), como ela mesma assinalou.

A partir disso, a artista passou a elaborar diversos desenhos, experimentando composições diferentes, até encontrar a mais pertinente à idéia que tinha em mente para pintar a obra.



Fig. 125 - Paula Rego. Estudo para *As Criadas*, 1987. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.



Fig. 126 - Paula Rego. Estudo para *As Criadas*, 1987. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.

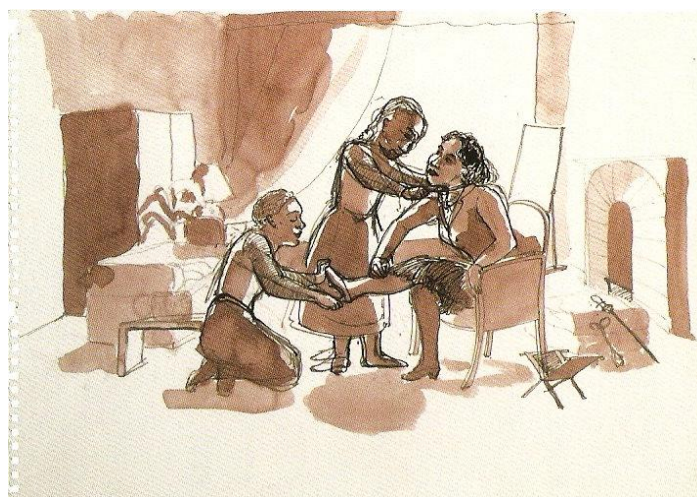


Fig. 127 - Paula Rego. Estudo para *As Criadas*, 1987. Caneta e aguada s/papel, 29,6 x 42 cm.



Fig. 128 - Paula Rego. Estudo para *As Criadas*, 1987. Caneta e aguada s/papel, 29,6 x 42 cm.



Fig. 129 - Paula Rego. *As Criadas*, 1987. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 243,9 cm.

Na pintura *As Criadas* (fig. 129), podemos observar duas duplas de figuras – a patroa e a criada e a filha com a outra criada mais ao fundo. No primeiro plano, existem três objetos: um guarda-roupa (fora de escala), um cesto de vime e a figura de um javali. No campo direito, a figura negra do javali assume a dupla função de que fala a artista: primeiro a sua figura nada simpática parece anunciar o clima feroz que o crime promete e segundo a sua figura negra exerce um contrapeso visual no quadro formando uma composição triangular entre os personagens.

Se observarmos também os estudos feitos para a pintura, poderemos notar que o javali não se encontrava em nenhum deles, isso quer dizer que a idéia dessa figura-objeto aconteceu durante o processo da pintura. Um outro elemento que também surgiu e não aparecia nos estudos é o roupão pendurado atrás da porta. Esse objeto indica a ausência do marido da patroa, sugerindo que o momento pode ser oportuno para as criadas executarem o crime. Esse mecanismo de inserir algum(ns) elemento(s) na pintura, afastando-se da configuração inicial dos estudos, é uma prática recorrente nesta etapa.

O cenário, um tanto inquietante, foi elaborado com diversos objetos decorativos que nos remetem aos típicos ambientes das casas burguesas.

No campo central da pintura, uma cena ambígua está a acontecer, a criada pouso a mão “desinteressadamente” na nuca da patroa. Num primeiro momento, o gesto pode parecer inocente, contudo, a outra cena com a criada e a filha parece deixar claras as intenções das duas irmãs. A expressão do rosto da criada mais ao fundo, com o olhar fixo para o gesto ambíguo da irmã, nos leva a imaginar que ela só está esperando por um sinal para começar a agir.

A imagem da figura da patroa também se torna ambígua, pois o seu rosto possui claramente feições masculinas. Essa característica nos leva a supor que a artista tenha estabelecido um diálogo formal com a peça de Genet, que determinou, para a encenação da peça, que os atores que fossem representar as criadas fossem do sexo masculino. A artista parece ter invertido essa idéia ao representar a patroa com traços masculinos.

Depois dessa pintura, a artista criou uma seqüência de pinturas nas quais as mulheres questionam seu *status quo* no interior das relações familiares.

2.7.2.2. O ESTOICISMO DAS JOVENS DE PAULA REGO

Na pintura *A Filha do Soldado* (fig. 130), uma solitária figura feminina encontra-se num pátio a agarrar um ganso branco e gordo. Uma das mãos da jovem está firmemente enterrada nas plumas do animal, enquanto a outra o agarra pela asa. A postura da jovem é firme e segura, e a configuração do seu corpo nos indica que ela é forte e musculosa. Essa característica pode ser interpretada como um recurso visual criado pela artista para representar a força interior da jovem. Segundo Sarah Kent, Paula Rego declarou a esse respeito que a figura da jovem funciona “como uma criada para todo o tipo de serviço de um quartel, da qual se espera que ofereça assistência sexual além de doméstica” (2004: 52). Essa declaração confirma plenamente a opção da artista em representar a jovem fisicamente de maneira robusta.



Fig. 130 - Paula Rego. *A filha do Soldado*, 1987.
Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.

A figura de um soldado de brinquedo disposto no campo inferior direito da pintura, numa escala nitidamente muito menor do que a figura da jovem, é possivelmente uma forma de indicar a diferença existente entre a grandeza de caráter da jovem, que resiste estoicamente às humilhações a que é submetida, e a pequenez inofensiva do soldado, inofensiva porque a condição de brinquedo da jovem nas mãos dos soldados é invertida. Ele passa a ser o brinquedo na história porque, apesar da condição de subserviência e das humilhações circunstanciais impingidas à jovem, ela demonstra, através de sua força, que nunca se renderá.



Fig. 131 - Paula Rego. *O Cadete e a Irmã*, 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.

Na pintura *O Cadete e a Irmã* (fig. 131), a artista pintou uma longa alameda de frondosos eucaliptos em variados matizes de verde, promovendo um vivo contraste sobre o céu azulado e branco, disposto no último plano do quadro. Segundo McEwen, essa pintura remete a muitos aspectos visuais da vida da artista. Pois Paula Rego e Willing, em certa ocasião, plantaram uma alameda de eucaliptos na Ericeira que é retratada visualmente nesse quadro (1997: 163). Os aspectos visuais da configuração do céu remetem às ilustrações do livro de catecismo que a artista tinha na infância.

As duas figuras da pintura estão a representar uma relação entre irmãos notadamente marcada pela subserviência do gênero feminino. A figura do irmão está sentada num banco de pedra. Se nos detivermos com mais atenção, poderemos notar que a escala do banco e da jovem em relação à figura do cadete é desproporcional, sendo sua figura menor do que as outras. A posição agachada da jovem ilustra, literalmente, o significado da palavra abaixar ou agachar: estar humilhado. De forma muito perspicaz, a artista desenhou a irmã do cadete nessa posição para representar visualmente um conceito. Entretanto, o rosto da figura feminina e a escala maior do seu tamanho em relação ao irmão subvertem essa idéia, pois podemos supor que ela está a fazer o que está a fazer – amarrar subserviente o cadarço do coturno do irmão – por uma simples contingência da vida. A expressão do rosto da jovem é muito semelhante à da *Filha do Soldado* (fig. 130). O estoicismo presente no rosto dessas jovens torna-se uma constante nessas obras.



Fig. 132 - Paula Rego. *Partida*, 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.



Fig. 133 - Paula Rego. Estudo para *Partida*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.

A pintura *Partida* (fig. 132) faz uma alusão visual à praia da Ericeira com seus agudos rochedos e com a luminosidade do céu em contraste com o azul intenso do mar.

A relação dos dois personagens não fica evidente, pois eles podem ser irmãos, namorados ou provavelmente patrão e criada, sobretudo por causa da roupa da figura feminina. De qualquer modo, a cena que está a se desenrolar nos remete mais uma vez à subserviência feminina. A figura masculina demonstra um olhar distante e nem um pouco preocupado com o que está a acontecer à sua volta, como se ser adulado fosse uma coisa muito banal em sua vida. Em contrapartida, a figura da jovem a pentear o cabelo da figura masculina demonstra que ela está absorta no que está a fazer porque, na realidade, só está cumprindo bem a sua *obrigação*, pois é uma jovem obediente, muito educada. De resto, estar submetida a essa condição não implica necessariamente modificar a sua personalidade. O seu rosto já a denuncia, ela é uma jovem inteligente e saberá o que fazer na altura certa.

Como perspicazmente observa Paula Rego: “eu era sempre muito boazinha. Cautelosíssima. Ainda sou. Tomo riscos com pintura, gosto de pintar a beira do precipício, mas na vida real sou muito prudente. *Há que sobreviver, não é?*” (McEwen, in: Almeida, 1988: s/p) (grifo nosso).



Fig. 134 - Paula Rego. *A Filha do Polícia*, 1987. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 152,4 cm.



Fig. 135 - Paula Rego. Estudo para *A Filha do Polícia*, 1987. Caneta e aguada s/papel, 42 x 29,7 cm.

A pintura *A Filha do Polícia* (fig. 134) é uma obra que trata explicitamente da autoridade masculina. A figura da jovem no centro da tela envolta numa atmosfera azulada e banhada nas tonalidades de amarelo frio representa a luz do luar, que invade o interior do quarto onde ela está a engraxar a bota do pai. Mas também pode representar a dupla autoridade do pai exercida simultaneamente dentro e fora de casa. A figura do gato a espreitar no campo inferior direito da tela, parece inquieta com a presença inesperada de alguém. O gesto do gato parece confirmar a nossa observação quanto à dupla autoridade do pai, que metaforicamente é representada pela luz que invade o quarto. A

inquietação do gato pode pressupor o quanto ele e a filha estão submetidos a essa autoridade.

O pai enquanto policial e também como chefe de família exerce duplamente sua supremacia no âmbito familiar. A bota, um dos símbolos de autoridade repressiva do século XX por excelência, está a ser furiosamente lustrada pela filha. O gesto de esfregar o pano sobre a bota para dar brilho ao couro também pode ser interpretado metaforicamente como uma forma da filha massagear o ego do pai. Além disso, a posição de um de seus braços, que está enfiado inteiramente no interior da bota, torna-se ambivalente, pois nos remete simultaneamente à idéia de agressividade e de obediência.

Essa cena torna-se uma representação metafórica bastante concisa do paradoxo da autoridade patriarcal. De forma muito sutil, a artista representa uma filha obediente, dedicada e ao mesmo tempo com feições fortes e inabaláveis, literalmente dando brilho a um dos símbolos mais precisos da autoridade do pai, dentro e fora de casa. Torna-se pertinente observar o quanto o gesto da jovem pode se desdobrar em diversos significados. Se fizermos um jogo de palavras entre brilho e brilhante, poderemos associar que “brilhar” pressupõe ser “brilhante”. Desse modo, a filha, ao fazer brilhar a sua bota, trabalha nos bastidores contribuindo para o sucesso do pai. Entretanto, essa devoção não será valorizada, pois “o isolamento melancólico da jovem salienta a sua exclusão do terreno público no qual o poder do pai é exercido e celebrado” (Kent, in: Rosengarten, 2004: 52).

Paula Rego subverte a hierarquia patriarcal, revelando o que se passa nos bastidores. E, assim, a filha do polícia é representada estoicamente no mesmo papel subserviente que estrutura essa hierarquia. Contudo, esse pode ser um dispositivo paródico dos grandes feitos masculinos que permeiam a pintura histórica. O aspecto da jovem, através de seu corpo forte e de seu rosto determinado, não nos sugere nenhum traço de subserviência emocional.



Fig. 136 - Paula Rego. *A Família*, 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 213,4 cm.



Fig. 137 - Paula Rego. Estudo para *A Família*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42 cm.

A obra *A Família* (fig. 136) é uma das pinturas mais instigantes desse grupo. A configuração da cena entre os personagens confere à obra um clima velado de tensão sexual. No campo esquerdo, uma cena envolvendo três figuras está a se desenrolar. A figura de um homem (pai e/ou marido) está sentada nos pés de uma cama desarrumada. Atrás dele, podemos ver a figura de uma jovem a agarrá-lo pelo punho do paletó para, supostamente, arrancar-lhe a roupa. À sua frente, a figura de uma jovem (menor na escala) pressiona o seu corpo contra o corpo do homem, que tem as pernas abertas, ela também parece querer tirar-lhe a roupa. As duas jovens demonstram estar bem à vontade no que estão a tentar fazer. Já o homem parece estar bastante assustado com a voracidade da atitude das duas jovens.

No campo direito, podemos observar a figura de uma menina grávida. O reflexo de sua sombra praticamente se estende até o centro da pintura. A sombra parece denunciar sua presença na cena, que aparentemente não participa diretamente da cena dos outros três personagens. Possivelmente a sua gravidez seja o resultado de uma relação sexual incestuosa com o pai. Ela está a assistir à cena, sem parecer demonstrar nenhum sinal de surpresa, como se já tivesse vivido aquela situação.

No campo inferior direito, observamos a representação de uma rosa num tom de vermelho intenso. A configuração visual da rosa nos remete ao órgão sexual feminino, o seu formato se assemelha ao de uma vagina, possivelmente fazendo alusão à atmosfera sexual da obra.

No fundo da tela, a artista desenhou um típico oratório das casas portuguesas, ela mesma comentou que o desenho desse móvel foi inspirado num oratório pertencente à sua mãe, na casa dela em Portugal (McEwen, 1997: 168). Na parte superior do móvel, podemos ver a cena de São Jorge a matar o dragão enquanto que, na parte inferior, foi pintada a fábula da cegonha a retirar o osso entalado na garganta de sua inimiga raposa.

O clima edipiano torna-se patente na pintura. Entretanto, a sutileza da artista na criação e representação de um tema espinhoso só faz aumentar o interesse pela obra. Nós, como observadores, somos provocados a criar nossas próprias interpretações e, ao fazer isso, nos confrontamos com assuntos que são interditos socialmente, mas que fazem parte da natureza ambivalente do ser humano. Paula Rego não está a propor uma direção, nesse aspecto, simplesmente sua obra nos faz abalar/questionar a nossa própria concepção de nós mesmos, como também a idéia que fazemos do outro. Suas obras são um convite a refletir sobre o mundo fragmentado em que vivemos e, no qual, de certo modo, criamos para viver. Felizmente, nos damos conta de que não estamos sós em nossos medos.



Fig. 138 - Paula Rego. Desenhos para *A Dança*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm.



Fig. 139 - Paula Rego. Desenhos para *A Dança*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm.

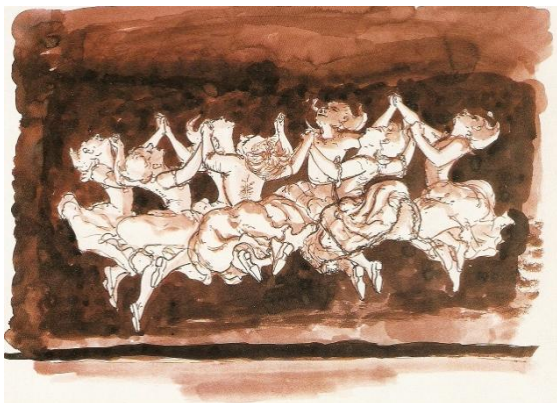


Fig. 140 - Paula Rego. Desenhos para *A Dança*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm.



Fig. 141 - Paula Rego. Desenhos para *A Dança*, 1988. Caneta e aguada s/papel, 29,7 x 42,2 cm.



Fig. 142 - Paula Rego. *A Dança*, 1988. Acrílico s/papel s/tela, 213,4 x 274,3 cm.

A pintura *A Dança* (fig. 142) foi deixada para ser comentada por último no grupo porque, além de ser uma obra magnífica, tem o poder de reunir três gerações de mulheres, que, cada qual à sua maneira, contaram um pouco da sua história nas outras obras. Vale lembrar que a autora das histórias é uma artista mulher, que, entre outras coisas, se empenha em contar a história das mulheres sob o ponto de vista feminino. Como ela mesma faz questão de esclarecer, as cenas que pinta não são as cenas da sua infância, nem tampouco as personagens são o retrato metafórico dela. Nas próprias

palavras da artista: “[e]u nunca pinto as cenas da minha infância. Pinto o que me acontece agora. Mas as personagens das meninas são como se as meninas fossem ainda pequenas” (Melo, in: Rosengarten, 2004: 59).

Não podemos discordar da teoria que toda obra é, no fundo, autobiográfica. Contudo, torna-se necessário esclarecer qual o tipo de autobiografia de que estamos a tratar. No caso de Paula Rego, as imagens, as sensações, os medos, as primeiras descobertas, as alegrias, a luz do céu, o azul do mar, o segredo, o interdito, os conluíus, as traições, as histórias, os livros, o cinema, a indignação, enfim, tudo o que reverbera do período da sua infância, de algum modo, é representado visualmente nas suas obras.

E, assim, a pintura *A Dança* reúne metaforicamente as mulheres que contaram a sua história para, juntas na praia da Ericeira, dançarem alegremente, tendo os seus corpos iluminados pela luz da lua. Uma das simbologias mais difundida sobre a lua está ligada à idéia de mistério. Normalmente, a lua também é associada à mulher. De fato, existe um pequeno segredo a ser desvelado nessa obra, e é a própria artista quem o revelou.

No campo esquerdo da pintura, podemos observar uma figura sozinha maior representando uma mulher. Ela é a protagonista do quadro. O seu olhar está diretamente dirigido ao público, convidando-nos a partilhar da história. Logo à sua direita, podemos observar duas figuras representando um casal em sintonia, dançando como um casal apaixonado. No campo direito da pintura, ainda no primeiro plano observamos duas figuras representando novamente um casal. A figura da mulher está grávida e o casal também está a dançar. Como revelou Paula Rego, na realidade, existe apenas um homem na obra, pois, ao observarmos com mais atenção, perceberemos que a figura do homem representada como par nos dois casais é, na verdade, o mesmo homem. A artista descreveu que o homem está a ter uma aventura com a jovem de cabelos loiros, “é a estranha, não pertence à mesma família de todas as outras raparigas de cabelo escuro” (Bradley, 2002: 43).

No plano mais ao fundo, vemos três figuras representando três mulheres em idades diferentes, elas são a filha, a mãe e a avó, configurando três gerações de mulheres. Na realidade, os três conjuntos de figuras podem representar a passagem do tempo e os diversos papéis que as mulheres representaram, representam ou poderão ainda vir a

representar. Essa pintura é uma pintura de possibilidades, ou seja, independentemente do *status quo* da mulher, tanto como filha, mãe ou avó, sempre haverá histórias a respeito das mulheres à espera de serem contadas. Paula Rego faz isso já há bastante tempo.

2.8. PRODUÇÃO GRÁFICA DE PAULA REGO – A GRAVURA COMO MEDIUM DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO VISUAL

A gravura é um *medium* utilizado pelos artistas desde o século XV. Embora tenha sido considerada pela Grande Tradição como uma arte “menor” em relação às Belas Artes, o fato é que a gravura nunca deixou de atrair diversas categorias de artistas, que vislumbraram na versatilidade dessa técnica um meio propício para criar suas imagens, a fim de atender os seus respectivos objetivos. Só para citar alguns dos nomes mais notáveis de artistas que se destacaram na produção da arte gráfica, temos: Albrecht Dürer (1471-1528), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Francisco de Goya (1746-1773), Pablo Picasso (1881-1973), entre tantos outros.

Também é verdade que alguns artistas consideram a produção gráfica uma divisão da pintura, vislumbrando nesse *medium* benefícios comerciais. Como no caso de William Hogarth (1697-1764), que mandou estampar as pinturas de seus “temas morais modernos”, como, por exemplo, a série *Marriage à la Mode*, 1743-45, com o objetivo de atingir um público menos seletivo e, assim, poder se beneficiar financeiramente ao produzi-las comercialmente numa escala mais ampla. Em contrapartida, existem artistas que não estão interessados nessas vantagens, ou seja, em criar múltiplas imagens gráficas a partir de uma pintura original, e Paula Rego faz parte desse grupo de artistas. Podemos afirmar que a sua produção gráfica envolvendo litografias, gravuras a água-forte, aguatinta e impressão sobre tela é “independente” das suas pinturas.

Quando a artista finalizou em 1988 a obra *A Dança*, absorvida pelo ritmo intenso de trabalho que a pintura exige (nessa obra a artista empenhou seis meses de trabalho), ela sentiu que era preciso descansar da pintura e, assim, recomeçou a utilizar a água-forte.

Embora a artista tenha produzido obras voltadas a temas individuais, grande parte da sua produção nesse *médium* foi configurada em séries mais extensas, como, por exemplo, a *Nursery Rhymes*, 1989; *Peter Pan*, 1992; *Pendle Witches*, 1996; *A Cruzada das Crianças*, 1996-1998; *Baseado em Hogarth*, 2000; *Jane Eyre*, 2002; entre outras. Como analisa T.G. Rosenthal a esse respeito, o formato em série se ajusta perfeitamente aos interesses da artista, especificamente no que diz respeito à maneira como ela desenvolve um tema “por ser essa a estratégia que melhor serve para a sua abordagem narrativa e que melhor esgota todas as tentativas que faz para explorar um assunto particularmente elaborado e complexo” (2003: 07).

O autor faz outra observação bastante pertinente quanto aos aspectos temáticos desenvolvidos pela artista quando afirma que, freqüentemente nesse *medium*, a artista avança “além das meras insinuações e suposições, explorando conceitos cada vez mais arrojados – por vezes hilariantes, por vezes terríveis – que transformam os encontros e as idéias mais inocentes em imagens de impacto chocante” (ibidem: 12).

A produção gráfica de Paula Rego é sobremaneira extensa, impossibilitando-nos aqui, de nos debruçarmos sobre toda a sua obra gráfica. Desse modo, por uma questão metodológica, procuraremos abordar algumas de suas séries mais significativas, tendo em vista dois fatores: primeiro, agrupamos o período de maior produção, que vai desde o final da década de 1980 até o ano de 2002, e, segundo, por conseguinte, esses trabalhos terminam por denotar com mais transparência o processo de amadurecimento da artista no uso desse *medium*.

2.8.1. A SÉRIE DE GRAVURAS DAS NURSERIES RHYMES

Como sabemos, a infância de Paula Rego foi reiteradamente marcada pela tradição oral de contar histórias e essa particularidade exerceu uma poderosa influência em suas obras. A presença de cães, pássaros, gatos, ursos, macacos, coelhos, enfim, uma grande quantidade de personagens em forma de animais a se comportar como seres humanos nas suas obras, como, por exemplo, cães que dançam, camelos que pintam quadros, macacos que hipnotizam galinhas, aranhas com rosto humano, só para citar alguns casos, revela como o imaginário da artista foi ricamente influenciado por essa tradição.

Segundo Rosenthal (ibidem: 26), a artista aprecia o famoso dicionário editado pelos especialistas em folclore, Iona e Peter Opie: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, 1951. O autor relata que a artista consulta o livro para buscar informações e, assim, escolher as rimas que ela pretende transformar em gravuras.

Embora a gravura permita à artista trabalhar o desenho de forma livre, “como uma criança o faria, desenhando sem grande planejamento prévio, espontânea e diretamente sobre a chapa” (2001: 10), como observa Marina Warner, os demais processos que implicam a execução da gravura exigem uma dinâmica de trabalho cuidadosamente organizada e controlada. Para a impressão das chapas, a artista também fez questão de primar pela qualidade das imagens e escolheu, para trabalhar com ela desde a série *Nursery Rhymes*, 1989, o artista e professor Paul Coldwell, que desde então vem sendo o profissional que trabalha com mais frequência em parceria com a artista na impressão das obras gráficas.

Os trabalhos da artista anteriores à série *Nursery Rhymes* foram baseados na sua infância portuguesa, nas histórias que havia ouvido de sua avó, de sua tia e de uma criada. Embora as *Nurseries Rhymes* pertençam à tradição oral inglesa, Paula Rego já as conhecia desde os tempos de estudante na *St. Julian's School* em Carcavelos, quando aprendeu as rimas inglesas. Entretanto, foi por ocasião do nascimento de sua neta, mais precisamente no aniversário de quatro anos de idade de Carmen, que Paula Rego, fascinada por essas rimas, resolveu presentear a neta com gravuras sobre esse tema.

As rimas de berço inglesas são formadas por versos absurdos, *nonsense*, que entrecruzam o fantástico com o cotidiano e a trivialidade com o enigmático. No passado, as rimas foram configuradas num tipo “de linguagem comum, como as orações religiosas, as anedotas, os encantamentos ou as pragas” (Warner, 2001: 09). Quase todos os significados se perderam. Contudo, graças à investigação meticulosa dos Opie, alguns dos significados puderam ser recuperados. Em tempos antigos, essas rimas eram praticamente desconhecidas fora da Grã-Bretanha, entretanto, ao serem passadas para a escrita, tornaram-se conhecidas pelo grande público.

A partir dos versos simples e aparentemente inocentes que compõem as rimas de berço e dos múltiplos significados que elas são capazes de suscitar, Paula Rego de forma perspicaz reinterpreto esses versos e se entranhou em terrenos pouco explorados para assinalar o quanto eles podem ser potencialmente reveladores acerca das esperanças e dos medos inconscientes das crianças e como também podem se tornar um espaço imaginário “onde a criança antecipa ambíguos dramas de curiosidade sexual e conflitos” (ibidem: 12).

Para a construção imagética dessa série, a artista privilegiou a linguagem visual dos ilustradores como uma forma de recuperar um gênero artístico quase esquecido e habitualmente considerado “menor” para, assim, homenagear seus artistas preferidos da infância como Arthur Rackham, Beatrix Potter e John Tenniel. Desse modo, da mesma forma que esses artistas, ela também retrata o fantástico de maneira realista, os animais assumem trejeitos humanos, como, por exemplo, o sapo com chapéu de mola em *Um sapo ia pedir a noiva em casamento* (fig.143), ou o cão que fuma cachimbo e toca flauta em *A velha Mãe Hubbard I e II* (figs. 145 e 146).

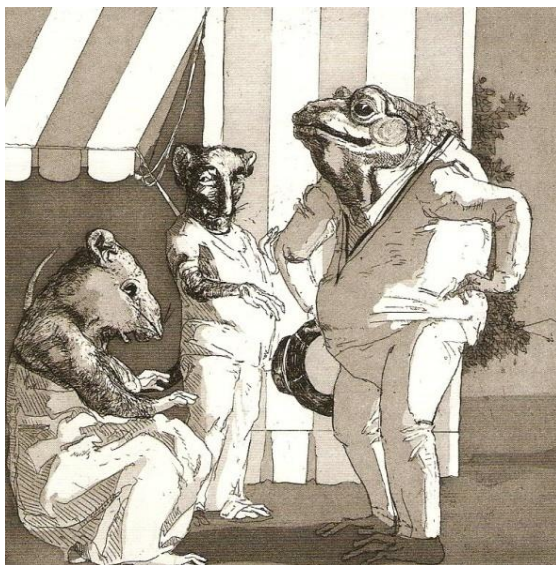


Fig. 143 - Paula Rego. *Um sapo ia pedir a noiva em casamento*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinha, 22,3 x 21,6 cm.

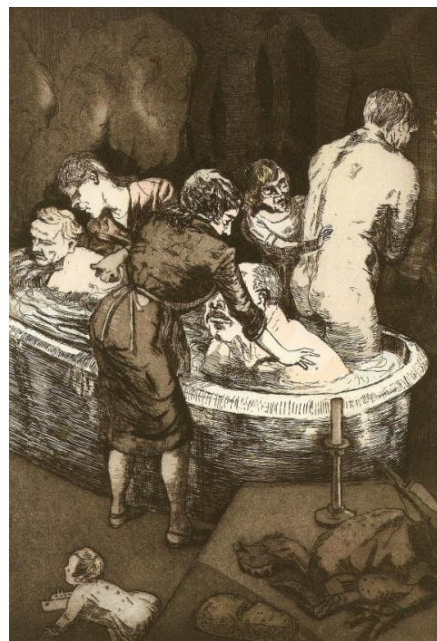


Fig. 144 - Paula Rego. *Rub-a-dub-dub*, 1994. Gravura a água-forte e aguatinha colorida à mão, 31,4 x 21,5 cm.



Fig. 145 - Paula Rego. *A Velha Mãe Hubbard I*, 1994. Água-forte colorida à mão e aguatinha, 31,5 x 21,2 cm.



Fig. 146 - Paula Rego. *A Velha Mãe Hubbard II*, 1994. Água-forte colorida à mão e aguatinha, 32,1 x 21,5 cm.

As desarticulações da escala entre as figuras, como por exemplo, em *Rub-a-dub-dub* (fig. 144), no qual as mulheres, ao darem banho em três homens, que estão dentro de uma banheira, foram representadas bem maiores que eles, se casa perfeitamente bem com a

imagética onírica, o que pode ser interpretado como sendo uma forma de reafirmar o caráter fantástico que permeia as rimas.



Fig. 147 - Paula Rego. *Baa, Baa, Black Sheep*, 1989. Água-forte e aguatinta, 32,2 x 21,6 cm.

Em *Baa, Baa, Black Sheep* (fig. 147), Paula Rego subverteu a aparente inocência dos versos dessa rima, que originalmente são:

Mé, mé, ovelha preta,
 Tu tens lã?
 Tenho, tenho, meu senhor,
 Tenho três sacos cheios;
 Um é para o patrão,
 Outro é para a senhora,
 E outro é para o menino
 Que mora ao fundo da rua

(Rego, 2001: 18).

A artista substituiu a lanosa ovelha inofensiva por um vigoroso carneiro de olhar

lascivo que abraça gulosamente a jovem, que, por sua parte, não oferece nenhuma resistência às insinuações do carneiro. Ao introduzir o carneiro e a juvenzinha, a artista parece sugerir uma relação erótica entre os personagens. Podemos interpretar essa dupla como uma forma de representação da descoberta da sexualidade tão natural na puberdade, sobretudo, quando nessa fase determinadas coisas que aparentemente nos pareciam inocentes começam a deixar de sê-lo. Por outras palavras, na passagem da infância para a puberdade, os impulsos sexuais que se encontravam num período de dormência começam a despertar (Freud, 2001: 126) e, assim, novas descobertas e interesses quanto ao sexo oposto terminam por acontecer nessa fase.

As mulheres ocuparam um papel fundamental na tradição oral de contar histórias. Marina Warner (1999) investigou a fundo esse campo e traçou a trajetória histórica dos narradores de histórias desde as tecelãs, as feiticeiras, as velhas mexeriqueiras até as

letradas. Em contrapartida, historicamente os homens ocuparam o papel de compiladores, etnógrafos e de escritores das histórias. Portanto, torna-se visível a participação essencial das mulheres nesse campo. Desse modo, a autora resgata a tradição da Sibila, que era a profetisa do oráculo no templo de Apolo e, que, devido à propagação do cristianismo, se esconde numa gruta e, a partir daí, pratica suas artes mágicas, entre elas, a de contar histórias de fadas. Essas histórias foram tidas por muitos como “conto das avós”, “contos das fiandeiras” ou como “conto das velhas”. Esse menosprezo dissimulado coincide com a desqualificação da luta das mulheres ao se empenharem em se expressar numa sociedade patriarcal.

A autora também assinala que, na Europa, os ditados populares enfocam a figura do ganso como a criatura emblemática de mulheres mexeriqueiras. Ademais, o ganso também era “tradicionalmente cotado entre as criaturas mais baixas e associado com funções inferiores” (1999: 84). O verbo francês *cacarder* pode significar tanto o grito dos gansos como a conversa das mulheres. As associações entre as mulheres e os gansos não se encerram aí, “[o]s gansos despertam ressonâncias eróticas, e não apenas escatológicas: eram sagrados para Ísis e também para Afrodite, que os usava como seus corcéis alados” (ibidem: 84). Contudo, a associação entre a mulher e o ganso mais explícita e pejorativa se deu na Inglaterra no século XVI, onde *goose* [ganso] era um termo para se designar doenças sexualmente transmissíveis.

Charles Perroult (1628-1703), na sua coleção de contos de fadas publicada em 1697, colocou no frontispício *Histoires ou Contes de Temps Passé, avec les Moralités*, com o subtítulo de *Contes de Ma Mère l’Oye* [Contos da Mamãe Gansa].

A Mamãe Gansa é uma figura fantástica, uma velhinha já bem enrugada que se empenha em transmitir a sua sabedoria às crianças, por vezes superando os adultos. A Mamãe Ganso torna-se, assim, a voz das avós, das amas e das criadas, recordadas da infância (Warner, in: Rego, 2001, 11).



Fig. 148 - Paula Rego. *Old Mother Goose*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta colorida à mão. 32,5 x 21,4 cm.

Na gravura *Old Mother Goose* (fig. 148), Paula Rego representou a Mamãe Gansa como uma figura alegre e esperançosa que voa no céu montada sobre seu vigoroso ganso branco. No campo inferior da imagem, podemos visualizar um grupo de crianças e juvenzinhas dispostas em roda a observar a Mamãe Gansa a sobrevoar o céu. A composição visual da gravura foi ricamente elaborada com diversos elementos, que receberam um tratamento visual minucioso. O desenho foi estruturado com linhas soltas e precisas. As gradações de níveis de cor e luz conferem à imagem bastante luminosidade.

As cores suaves e harmônicas que cobrem quase a totalidade das figuras reforçam a atmosfera de calor afetivo que as imagens suscitam na obra.

A Mamãe Gansa de Paula Rego é a representação exata do espírito da personagem conforme a descreveu Warner, pois ela

pode ser cômica – como um ganso – e um pouco sinistra, como se fosse uma feiticeira branca; é uma mãe que alimenta o seu ninho com histórias e absurdos; é um elemento feminino porque a fala é o reino daqueles que não sabiam ler nem escrever, como as crianças, os camponeses e as mulheres no passado (2001: 11).

E não seria justamente esse tipo de sabedoria que a artista transferiu para a sua Mamãe Gansa, afiançada pelas rugas do seu rosto, que demonstram que ela é uma criatura que conhece um pouco melhor a vida e, assim, termina por compreender que nem tudo nesse mundo possui um sentido e que, portanto, a vida também tem os seus momentos de privação de sentido, ou seja, de *nonsense*?

Se nos voltarmos rapidamente para a série de gravuras de Francisco de Goya, *Os Caprichos*, 1797-98, poderemos imediatamente compreender que existem muitas coisas que a própria razão desconhece, pois a razão termina por cometer os mesmos erros daqueles que acusa de agirem de forma irracional. Num outro prisma, essa também é uma das facetas *nonsense* da vida.

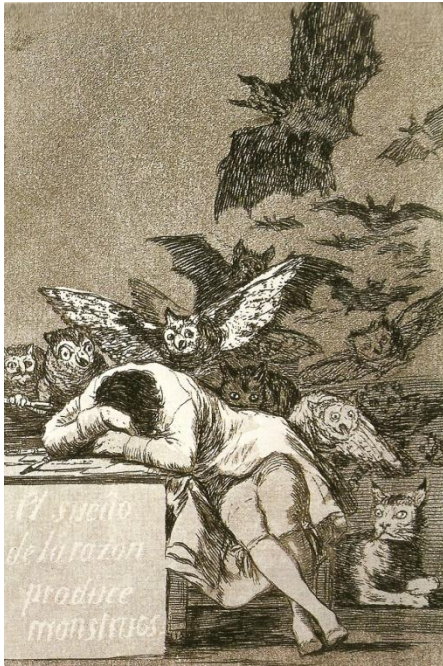


Fig. 149 – Francisco de Goya. *O sono da razão produz monstros* (Capricho 43), 1797-1798. Gravura a água-forte e aguatinha, 21,6 x 15,2 cm.

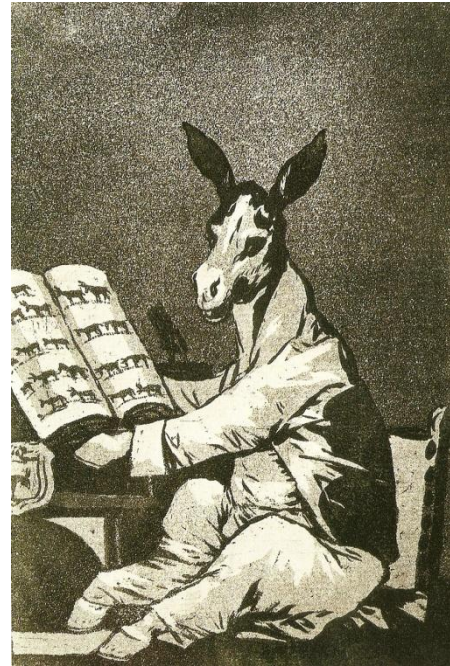


Fig. 150 – Francisco de Goya. *Recuando até ao avô* (Capricho 39), 1797-1798. Gravura a água-forte e aguatinha, 21,5 x 15 cm.

A política ditatorial do salazarismo das décadas de 1950 e 1960 exerceu grande influência na obra de Paula Rego. Para além das pinturas-colagens dos anos de 1950 até o final dos anos 1970, quando a artista dirigiu seu foco de atenção para esse contexto e, conseqüentemente, para os desdobramentos penosos que uma ditadura foi capaz de ocasionar, temas como a repressão feminina, a “incontestável” autoridade militar e patriarcal e a atuação de uma igreja católica ultraconservadora que manipulava os fiéis baseada nos perigos de se sucumbir ao inferno continuavam reverberando no trabalho da artista. Mesmo que de forma alusiva e não de forma tão direta como no período citado anteriormente, determinados elementos visuais relacionados a esses temas terminam por

aparecer em suas obras, como, por exemplo, a representação visual dos uniformes femininos usados pelas jovens da Mocidade Portuguesa Feminina na época do regime na gravura *Quantas milhas são daqui até a Babilônia?* (fig. 153).

Na gravura *Polly põe a chaleira ao lume* (fig. 151), contrariamente a aparente inocência da rima original, a artista subverte completamente a monotonia da rima:



Fig. 151 - Paula Rego. *Polly põe a chaleira ao lume*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinha, 21,3 x 22,6 cm.

Polly, põe a chaleira ao lume,
 Polly, põe a chaleira ao lume,
 Polly, põe a chaleira ao lume,
 Vamos todos tomar chá.
 Sukey, tira-a do lume,
 Sukey, tira-a do lume,
 Sukey, tira-a do lume,
 Foram-se todos embora
 (Rego, 2001: 50).

Na realidade, Paula Rego se sentiu mais atraída por outra versão da rima apresentada pelos Opie, na qual Polly se chama Molly e Sukey se chama Jenny, que levanta as saias acima do joelho para os marinheiros em troca de uma moeda de cobre e, assim, segue-se uma festa com danças e gim. Esses elementos tornam a rima mais interessante porque disponibilizam interpretações mais estimulantes do que uma simples cena de chá.

As duas figuras das meninas foram representadas numa escala muito maior do que as figuras dos soldados, um recurso que permite personificar o imaginário infantil. A aparente imperturbabilidade da cena foi rompida com a imagem, no campo direito da gravura, da figura da menina a enlaçar sensualmente a figura do pequeno soldado disposto entre as suas pernas, configurando uma cena um tanto erótica.

A outra figura da menina que está a servir os soldados parece mantê-los sob seu controle, pois eles parecem aguardar passivamente para ser servidos por ela. Podemos interpretar essa cena como uma forma da artista subverter a tradicional representação imagética das mulheres como passivas, sobretudo quando estão a desempenhar tarefas domésticas, especialmente no caso de estarem a desempenhar uma função que implica certa subserviência. O que se pode perceber é o inverso dessa idéia, porque as meninas é que parecem estar a dar as cartas.

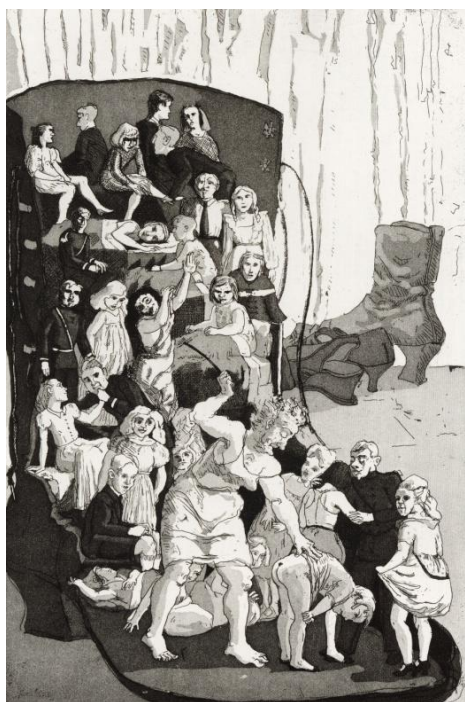


Fig. 152 - Paula Rego. *A Mulher Velha que vive num sapato*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta, 32,3 x 38 cm.



Fig. 153 - Paula Rego. *Quantas milhas são daqui até a Babilônia?*, 1989. Gravura a água-forte e aguatinta, 32,2 x 21,1 cm.

2.8.2. A CRUZADA DAS CRIANÇAS, 1996-98

A série de gravuras de Paula Rego baseada nas Cruzadas das Crianças foi produzida entre os anos de 1996 e 1998. As gravuras foram publicadas numa série de doze imagens pela *Marlborough* em Londres e Madrid em 1998. Desse conjunto de

imagens, nove são coloridas à mão com aguatinta e as três restantes são monocromáticas. A série de gravuras também foi utilizada para ilustrar um livro com o mesmo título que inclui uma extensa transcrição de uma entrevista dada pela artista a por Marco Livingstone e Stephen Suart-Smith, e, além disso, uma introdução escrita pelo escritor Blake Morrison. Para a edição do livro, além das doze gravuras da série, foi incluída uma décima terceira imagem – *Bait*, 1996-98, que foi reproduzida no frontispício do livro.

Paula Rego chamou à atenção para um fator relevante para o tema em questão: ela assinalou o quanto é estranho que um tema tão significativo e perturbador como a Cruzada das Crianças praticamente não tenha sido explorado no campo das artes visuais.

As imagens produzidas pela artista referentes à série são permeadas por uma mistura de coragem e sensibilidade, de saudade e de aflição, que se desdobram visualmente por todos os personagens “anônimos” que compõem a série.

A artista justifica o seu interesse pelo tema da seguinte forma:

[i]nteressei-me pela história da Cruzada de Crianças há alguns anos, quando um amigo me falou disso. E depois, interessei-me porque me fazia lembrar a história do Flautista Mágico, parecia ser folclore, apesar de ter acontecido de verdade (Rosenthal, 2003: 132).

Quando questionada se se identificava com as crianças da cruzada, a artista respondeu efetivamente, pois ela pensa que, de algum modo, todas as crianças acabam por algum dia revoltar-se contra os pais e desejam sair de casa. Entretanto,

querem sair ao mesmo tempo que querem o conforto de regressar a casa. Estas crianças não puderam regressar, e acho que esse é o maior medo de uma criança, estar na rua ao frio e não ter aonde regressar. Deve ser horrível. Eu nunca sai de casa, mas qualquer pessoa pode compreender isto porque já toda a gente foi criança (ibidem: 133).

Esse comentário torna-se sobremaneira elucidativo, pois não só justifica a empatia da artista com o universo infantil abordado nessas gravuras, como também esclarece muito do seu trabalho focado nas vertentes emocionais que perpassam as relações entre pais e filhos.

Na sua entrevista concedida a Livingstone e Suart-Smith, foi levantada a questão da compreensão imediata do público, levando-se em conta que a temática da *Cruzada das Crianças* não provém diretamente de nenhuma fonte escrita definida ou sequer previamente ilustrada, dificultando, dessa forma, a localização do seu período histórico por parte do público. A resposta da artista a essa questão foi a seguinte:

[é] claro que terão dificuldade em situar as imagens num período histórico. Mas as pessoas devem ter a liberdade de vê-las como imagens que evoquem algo na mente de cada um. No fundo, elas são ilustrações inspiradas por um determinado tema, mais do que retratos de uma história específica, penso eu... As pessoas não precisam de conhecer as circunstâncias históricas. Ou então podemos fazer isto de outra maneira: podemos dar um título a cada uma e deixar que as pessoas construam a sua própria história, como nas gravuras de Goya, em que ele nos dá um título e depois nós é que temos de descobrir o sentido daquilo. Mas também podíamos fazer isto de forma a que houvesse uma narrativa qualquer que unisse todas as imagens. Aliás, chegamos a pensar que as imagens todas juntas formavam uma espécie de fábula, e seria ótimo que conseguíssemos arranjar uma fábula que, de certa forma, coincidisse com tudo isto. Mas não encontramos nenhum texto literário já existente, por isso temos de fazer que as imagens formem um todo através de alguma história que funcione com a sua própria lógica interna (in: Rosenthal, 2003: 133).

No momento em que a artista faz referência à “sua própria lógica interna”, essa afirmação nos remete às questões formais das obras e, assim, torna-se muito interessante conhecer a forma como a artista pensou e articulou a questão. Por suas próprias palavras:

[r]eparamos que, se dividíssemos as imagens três a três, elas ficavam mais fortes, ajudavam-se umas às outras visualmente. Mais tarde, tentamos arranjar uma história que justificasse essa arrumação, mas no fundo foi tudo uma questão visual (ibidem: 133).

O processo de criação das imagens inclui, além da espontaneidade inerente do traço do desenho, também um modo mais intuitivo do que propriamente didático. Segundo podemos notar a partir do próprio relato da artista:

[p]ensamos que estamos a fazer uma determinada história e acabamos com outra bem diferente. Só depois é que encontramos uma justificação para isso. Fazemos um ajuste verbal... Uma coisa puxa por outra, percebe, puxa por ela visualmente. Aparece sempre como uma imagem; a narrativa é contada por imagens – “isto ficava bem ali”... mas sempre intuitivamente. Eu começo com a parte formal, mas depois tem de haver uma explicação. É como a psicoterapia, ou qualquer coisa do género: fazemos uma coisa e depois temos de pensar porque é que é assim, como é

que vai ficar, que justificação tem para estar ali, e depois é que pensamos, “Ah!, está ali por isto ou por aquilo”... e é então que a história acontece. Geralmente, a história só se desenvolve como resposta aos elementos formais (in: Rosenthal, 2003: 133).

Quanto aos aspectos cromáticos das gravuras, Paula Rego justifica o uso das cores suaves em função da rudeza do tema, pois acredita que, se todas as gravuras fossem monocromáticas, elas terminariam por se tornar um pouco cansativas visualmente e, assim, ela detalha que:

[p]ercebi que ficavam bastante chatas só a preto e branco; e também porque as cores bonitas atraem e trazem as pessoas para dentro da galeria para ver as imagens, como se elas fossem feitas para consolar crianças. Mas não são nada infantis, são imagens sobre a destruição de crianças. Por isso, uso a cor para atrair o espectador. E depois, quando já o temos lá dentro, aí ele percebe que as imagens são no fundo bastante negras, que não são assim tão bonitas. Mas a cor dá-lhes um aspecto reconhecível de ilustrações, como as que há nos livros infantis, talvez (ibidem: 133).

Todas essas citações com as próprias explicações e o detalhamento do processo de criação, da composição e da preocupação com o público, disponibilizadas pela artista, tornam-se sobremaneira significativas para nos fornecer subsídios para uma compreensão mais profunda dessas obras. Se o planejamento e as justificativas dos artistas em relação às suas obras, especialmente quando estão “vivos”, são disponibilizados, acessá-los é um elemento quase tão significativo quanto à própria obra. Por acreditar nisso, decidimos reproduzir os trechos mais significativos da conversa da artista com Livingstone e Suart-Smith.

2.8.2.1. NOTAS SOBRE A CRUZADA DAS CRIANÇAS

Basicamente, a Cruzada das Crianças foi um movimento liderado pelo pequeno pastor francês Stephen de Cloyes, que estava convencido de que apenas as pessoas de coração e mente pura poderiam reconquistar a Terra Santa. Visto por esse ângulo, ele

confiava que as crianças seriam os seres mais puros entre os demais e, por conseguinte, os mais indicados para cumprir tal façanha. Persuasivo, conseguiu convencer centenas de seguidores por toda a Europa Ocidental.

No verão de 1212, milhares de crianças, sobretudo francesas e alemãs, abandonaram suas casas para se juntar a uma cruzada, rumo à Terra Santa. Infelizmente, nenhuma delas conseguiu chegar ao seu destino.

O grupo de crianças francesas lideradas por Stephen rumou em direção ao porto de Marselha, “no limite do mar, onde esperou que as ondas humildemente se abaixassem para deixá-los passar” (Bartlett, 2002: 387). Como obviamente isso não ocorreu, muitos desistiram da empreitada e regressaram aos seus lares, outros ficaram e foram enganados por negociantes inescrupulosos, que lhes ofereceram transporte gratuito até a Palestina. Muitas crianças morreram afogadas devido a uma forte tempestade; as que restaram foram vendidas como escravas.

Por sua vez, o grupo das crianças alemãs foi liderado pelo jovem Nicholas rumo à Itália, entretanto, não foram capazes de seguir adiante, pois não possuíam mais dinheiro e tampouco comida. Para sobreviver tiveram de mendigar. Raras foram as crianças que conseguiram regressar a casa (ibidem: 388-389).

Desse modo, não é difícil imaginar o sofrimento de todas essas crianças. De fato, esse é um dos capítulos mais nefastos da História Ocidental. E a artista tem toda a razão em estranhar a ausência de um tema tão desolador na tradição das artes visuais.

Também é certo que o acontecimento da Cruzada das Crianças mistura ficção com realidade. Não se pode ignorar que a mentalidade medieval estava permeada por crenças e preconceitos, elementos que, de certa forma, distorceram os fatos realmente históricos em relação aos relatos existentes acerca das cruzadas como um todo.

2.8.2.2. AS GRAVURAS DA SÉRIE *A CRUZADA DAS CRIANÇAS*



Fig. 154 - Paula Rego. *Bait*, 1999.
Água-forte e aguatinta, 29 x 19,4 cm.

Bait (fig. 154) é a gravura que ilustra o frontispício do livro citado anteriormente. No plano mais ao fundo, podemos observar a figura de um rapaz a cavalo, acompanhado da figura de uma menina nua. Ela nos transmite coragem devido ao gesto dos punhos fechados. Entretanto, a cena mais ambígua e suspeita da imagem está a se desenrolar no primeiro plano. A figura de um homem de rosto austero e vestido com uma espécie de toga (representando sua autoridade?) introduz o dedo indicador na boca da graciosa menina.

Antes de qualquer coisa, trata-se de um gesto abusivo por parte do homem, como se ele estivesse a impor a sua condição de adulto à menina indefesa. A artista, ao produzir essa imagem, parece haver captado perfeitamente a incapacidade daquelas crianças em compreender verdadeiramente os motivos insidiosos por trás daquele despautério. Ou seja, as cruzadas também foram motivadas por questões políticas e econômicas e o fanatismo que se armou em volta de uma idéia absurda em nada poderia ser compreensível para aquelas crianças.



Fig. 152 - Paula Rego. *The Voices I*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta s/ camada de açúcar, 29,5 x 20 cm.



Fig. 153 - Paula Rego. *The Voices II*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta s/ camada de açúcar, 29,5 x 20 cm.



Fig. 154 - Paula Rego. *The Voices III*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta s/ camada de açúcar, 29,5 x 20 cm.

Segundo Paula Rego, as três imagens para *Voice I, II e III* (figs. 152, 153 e 154) foram pensadas como uma trilogia.

A figura que se encontra no centro da imagem faz alusão a uma cena de crucificação, entretanto, segundo a artista trata-se de uma simulação. A figura da gravura à direita nada mais é do que uma menina com vontade de usar a casa de banho. Ao passo que a imagem da esquerda representa uma menina a rezar.

Por mais estranho que tudo isso possa parecer, na realidade, o que torna essas imagens estranhas reside no fato de as jovens estarem a representar uma cena completamente imprópria para crianças. E, certamente, foi essa a intenção que motivou a artista a representar de forma aparentemente *nonsense* essas meninas fora de seu contexto natural.

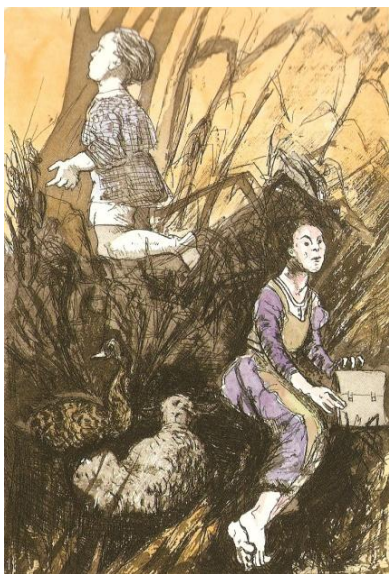


Fig. 158 - Paula Rego. *Illumination*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.

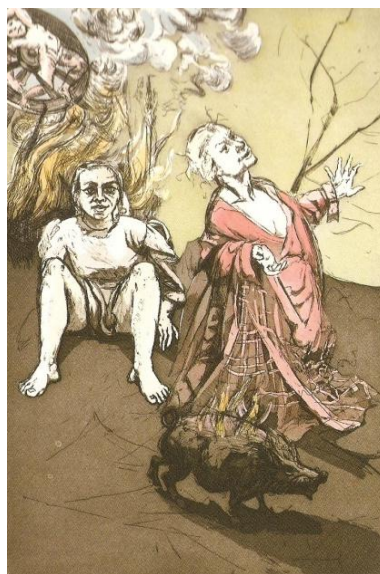


Fig. 159 - Paula Rego. *Ecstasy*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.

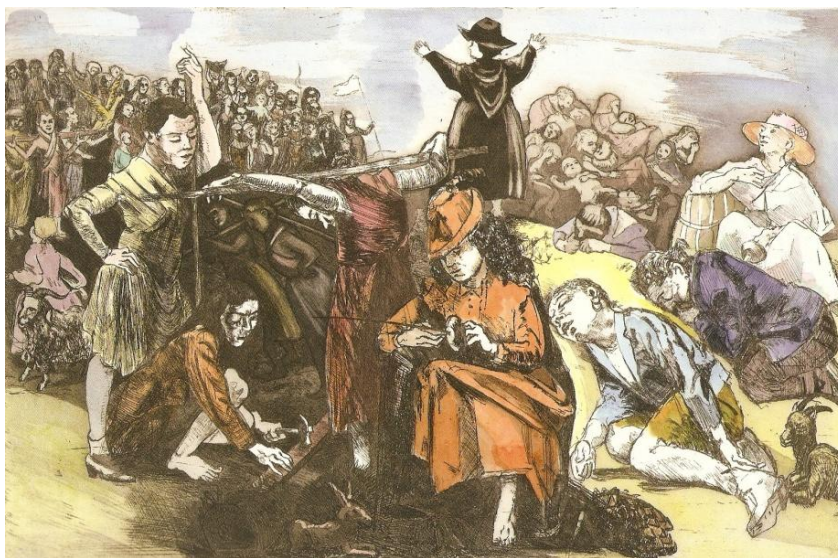


Fig. 160 - Paula Rego. *On the Hill*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 45 cm.

Essas três gravuras, *Illumination* (fig. 158), *Ecstasy* (fig. 159) e *On the Hill* (fig. 160), formam outro trio de imagens. Em *Illumination*, no campo esquerdo da imagem, vemos a figura de um menino a flutuar, ou melhor, no momento em que está a dar um salto. O lugar parece mais um pântano – que podem relacionar, por analogia, à situação atoladiça dessas crianças. A figura à direita representando uma jovem parece amarrar o enredo da cena, ou seja, o menino de costas para ela nos dá a impressão de voltar as costas também

para a sua casa. A figura de uma mochila escolar nas mãos da jovem incide na idéia de uma casa, de uma família e conseqüentemente de uma vida normal para qualquer criança.

Como é visível, Paula Rego não fez nenhuma alusão direta a uma representação visual referente à Idade Média, quando as cruzadas ocorreram. Pelo contrário, podemos afirmar que a representação visual dessas imagens é completamente atual. Desse modo, a idéia da mochila escolar torna-se o objeto que faz a ponte entre a casa e a família, para a qual ele vira as costas.

Como o título *Illumination* sugere, isso também pode ser interpretado como uma forma de cooptação, isto é, o menino ao crer que foi iluminado, ou melhor, que foi escolhido para ser o líder da cruzada, pode ser levado a exacerbar sua crença e, assim, se anula qualquer hipótese de escolha. Portanto, esse elemento pode ser entendido como uma forma de ele ter sido cooptado por sua própria crença.

Em *Ecstasy* (fig. 159), as duas principais figuras da imagem parecem estar em transe diante da iminência da tragédia. No fundo da imagem, vemos labaredas de fogo a arder e as duas meninas continuam atônitas como se tivessem sido privadas de seus próprios instintos de sobrevivência. Francamente, elas parecem sentir um certo orgulho fora de contexto por sofrerem em nome de uma causa ingloria.

On the Hill (fig. 160) parece ser o epílogo da tragédia. Na imagem, podemos observar um amontoado de crianças famintas e exaustas. No centro, a figura de um menino representando o líder está a pregar para uma platéia desalentada. A desilusão e o abandono à própria sorte dessas crianças é uma cena que contém uma boa dose de violência. O título da gravura faz alusão às pinturas religiosas que representam Jesus no calvário. Como a própria artista explicou:

[m]uitas das imagens usam referências religiosas – como as gravuras de *Voices* e *On the Hill*: esta pequena colina em que eles se encontram pode ter sido usada para crucificar outras pessoas, por isso todos eles percorrem os passos todos. As crianças seguem as pisadas das pessoas que já foram mártires a sério e que se sacrificaram em nome da religião. As crianças estão todas a passar exatamente pelos mesmos passos, só que ainda não são suficientemente crescidas para ter sacrifícios a sério. Por isso, fazem apenas um meio sacrifício, não um sacrifício normal (Rosenthal, 2003: 136).

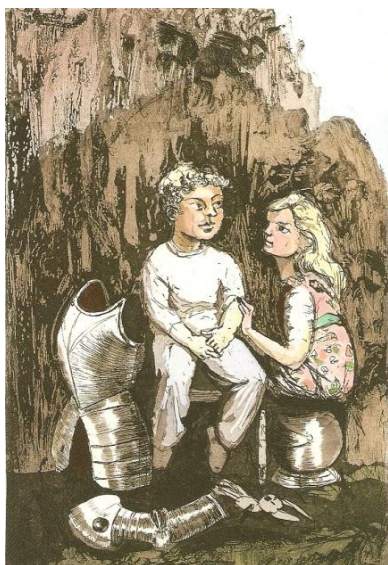


Fig. 161 - Paula Rego. *Armour*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.

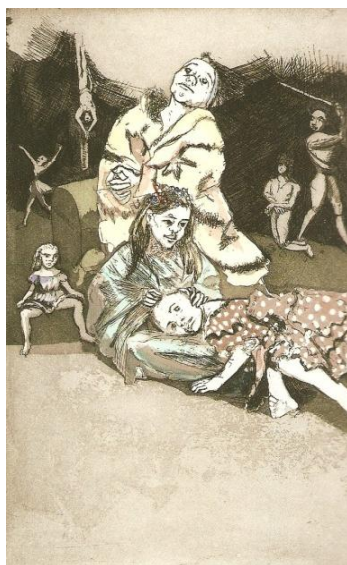


Fig. 162 - Paula Rego. *Execution*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.

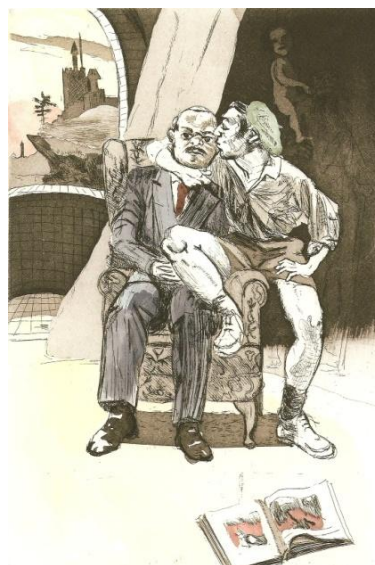


Fig. 163 - Paula Rego. *Farewell*, 1996-98. Água-forte colorida à mão e aguatinta, 29,5 x 20 cm.

Em *Armour* (fig. 161), a artista produz uma imagem de cortante ironia. Como podemos perceber, uma cena romântica entre os dois juvenzinhos está se desenrolar. Como o título sugere, a armadura do cruzado encontra-se toda desmantelada. A menina inclusive está sentada sobre o elmo do rapaz. Mas a ironia da cena não reside nesse detalhe, reside na figura de um coelhinho de pelúcia esquecido no chão. Esse elemento torna-se um símbolo contundente porque serve para lembrá-lo da sua infância perdida, em função do papel que está a representar agora como um cavaleiro.

A composição da gravura *Execution* (fig. 162) foi dividida em três campos horizontais. O campo superior e o campo inferior formam duas zonas de luz mais intensas, enquanto o campo central é bem mais escuro, coincidindo com as cenas mais aterradoras da gravura. Nesse campo vemos uma criança dependurada de cabeça para baixo, enforcada, enquanto outra está a rezar desesperadamente à espera da sua própria execução. No primeiro plano, vemos as figuras de três meninas. Elas nos sugerem que estão a tentar consolar uma às outras, pois esperam pelo pior. A expressão de seus rostos parece representar o sentimento de perda dessas crianças, que perderam suas casas, suas famílias e, sobretudo, a proteção de seus pais. Torna-se visível o desespero delas por ter a vida encurtada tão abruptamente. É como se a artista tivesse imprimido nos seus rostos

todo o vazio que a desilusão deve ter-lhes causado, pois certamente essas meninas não esperavam deparar-se com a morte.

Farewell (fig. 163) é uma cena de despedida. Ao fundo da imagem, vemos a representação de São Cristóvão (padroeiro dos viajantes), viajando com o Menino Jesus. A imagem do santo faz alusão ao título da gravura. Contudo, essa também é uma cena enigmática, pois, numa primeira impressão, pode parecer que o rapaz está simplesmente a se despedir de seu pai. Mas ao observarmos com mais atenção, a representação tanto do rapaz como do suposto pai é um tanto ambígua. Na realidade, a figura que representa o filho não parece ser uma criança, pois lembra muito mais a figura de um rapaz. Há qualquer coisa de erótico entre os dois e a própria artista esclarece que a figura do homem não é o pai verdadeiro, “mas fá-lo feliz e é um senhor sério – um cidadão, de certo modo, uma figura moderna, e não histórica. A imagem está cheia de anacronismos, nem sequer tem grande lógica, para dizer a verdade” (Rosenthal, 2003: 136).

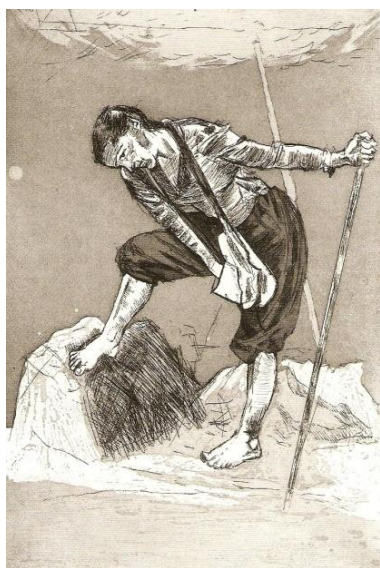


Fig. 164 - Paula Rego. *Messenger*, 1996-98. Água-forte e aguatinha, 29,5 x 20 cm.

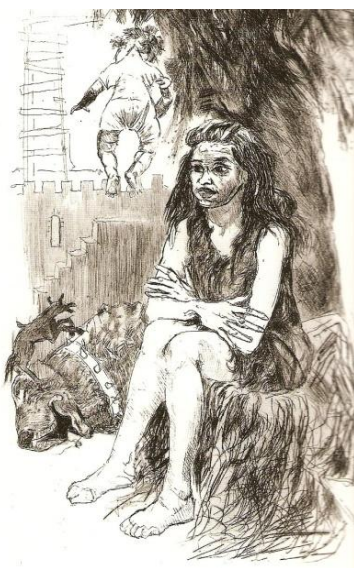


Fig. 165 - Paula Rego. *Lost Girl*, 1996-98. Água-forte e gravura a ponta-seca, 29,5 x 19,8 cm.



Fig. 166 - Paula Rego. *Black Dog*, 1996-98. Água-forte e aguatinha, 29,5 x 20 cm.

Esse grupo de três imagens encerra a série. São também as únicas gravuras produzidas em preto e branco, com exceção de *Bait* (fig. 154), que foi produzida posteriormente.

A gravura *Messenger* (fig. 164) configura uma certa tensão latente, pois, apesar de o título fazer referência a um mensageiro, a configuração visual da pose em tensão da figura que o representa sugere que ela não traz boas notícias.

A imagem do centro desse grupo, *Lost Girl* (fig. 165), torna-se chocante nem tanto em função de sua configuração visual, embora possamos ver a figura de um bebê que foi morto ao ser enforcado, mas em virtude do incômodo que surge da própria explicação da artista, que descreve as razões do infanticídio:

[e]sta imagem retrata uma rapariga que viaja já há muito tempo. Durante as viagens, ela teve um bebê, mas enforcou-o para poder continuar com os outros cruzados. As crianças eram simplesmente usadas. É absolutamente incrível. Esta é apenas uma pequena espreitadela para dentro das trevas (Rosenthal, 2003: 136).

A imagem que encerra a série *Black Dog* (fig. 166) é a representação visual do destino de todas aquelas crianças, que abandonaram suas casas em troca de um sonho que nunca se realizou. A figura da velha a definhar e incapacitada de andar é tão estranha quanto à própria idéia da morte. Mas, no fim das contas, esse foi o destino de todos aqueles inocentes que se aventuraram naquele pesadelo sem volta.

2.9. PAULA REGO – A PRIMEIRA ARTISTA ASSOCIADA DA NATIONAL GALLERY DE LONDRES

Em 1990, Paula Rego foi convidada para ser a primeira Artista Associada da *National Gallery* de Londres. Durante um ano, a artista ocupou um atelier na galeria e a única recomendação que lhe havia sido feita era a de trabalhar, a partir da coleção, da forma que mais lhe parecesse interessante.

Esse fato não constituiu em si um problema para a artista, pois, além de estar familiarizada com a coleção da *National Gallery*, a qual visitava com frequência, também admirava diversas obras da coleção. No entanto, como ela mesma havia afirmado em outra ocasião, a respeito da sua relação de proximidade com formas de arte consideradas populares, nas quais, portanto, ia buscar inspiração, “sempre à arte popular, nunca aos

grandes mestres” (Melo, in: Rosengarten, 2004: 61), as coisas começaram a mudar, visto que, para esse novo projeto de trabalho, tornara-se necessário redimensionar a sua prática artística. Esse fato não a desagradou em nada, pois ela também vislumbrou nele, um estímulo para pensar de forma nova a arte.

Antes de qualquer coisa, parece coerente fazer duas considerações a respeito da afirmação de Paula Rego: a primeira pretende esclarecer que o fato de a artista ter ido freqüentemente buscar inspiração na arte popular não implica que ela ignore ou mesmo que não admire os grandes mestres da tradição, pois, como afirma Germaine Greer a esse respeito, “[n]ão é possível pintar e rejeitar a pintura” (in: Rosengarten, 2004: 62), a segunda incide no próprio processo de trabalho da artista. Ou seja, se elaborarmos mentalmente uma breve retrospectiva de sua trajetória, logo nos daremos conta que o desenvolvimento da sua poética foi calcado, tendo-se em vista a liberdade que o gesto espontâneo oferece e, ademais, a influência positiva que a arte popular desde sempre exerceu sobre o seu imaginário e sobre a sua arte.

Portanto, a questão que se fez premente naquele momento era muito mais da ordem de como abordar a coleção, tendo em vista o seu amor e a sua admiração pelas obras dos grandes mestres, sem, no entanto, distanciar-se da sua própria condição de artista contemporânea e, além disso, de ser uma artista do gênero feminino convidada a dialogar com a tradição dos grandes mestres (artistas masculinos) ali depositados.

Basicamente, as questões técnicas e formais levantadas por Paula Rego giravam em torno de quais elementos utilizar da tradição em detrimento de outros, tais como a diversidade dos adereços simbólicos nas peças dos retábulos do século XV; a perspectiva renascentista; as decomposições, distorções e recomposições das formas criadas pelos maneiristas; a satisfação do cotidiano na pintura flamenga e francesa do século XVII; a estrutura da composição dos pintores realistas do século XIX. Finalmente, para muitos desses aspectos formais, a artista encontrou uma aplicação.

Quanto à forma de dialogar com a temática das obras, a estratégia criativa da artista consistiu em subverter as relações de poder subjacentes entre os sexos, nomeadamente as relações de poder calcadas na superioridade do artista masculino sobre a sua modelo feminina. Outra questão muito significativa também abordada pela artista

trata da representação masculina presente em muitas das obras, que enlevam o homem como o principal, senão o único, detentor e distribuidor do conhecimento. Essa estratégia acabou por ser uma forma de ilustrar a sua própria condição de artista do sexo feminino a partir do coração de um espaço tradicionalmente consagrado aos artistas masculinos – o museu.

O fio condutor desse diálogo/abordagem foi construído com base nas histórias da *Lenda Dourada*, escrita entre 1260-1275, pelo dominicano Jacobus de Voragine, teólogo e bispo de Gênova, que se distinguiu por seus eloqüentes sermões. O livro é uma espécie de hagiografia, que traz as histórias miraculosas dos santos, amplamente utilizado pelos artistas renascentistas, que vislumbraram na *Lenda Dourada* uma importante referência para as suas obras, sendo que justamente muitas delas se encontram na *National Gallery*. E, assim, a *Lenda Dourada* se tornou o veículo para o diálogo visual entre Paula Rego e os artistas da galeria, pois todos compartilharam um amor pelas histórias dos santos e todos se preocuparam em desenvolver a melhor forma de representá-las visualmente.

Durante o período de sua residência na *National Gallery*, a artista produziu três painéis monumentais que compõem o mural *O Jardim de Crivelli*, 1990-91. A obra foi destinada à nova ala do restaurante *Sainsbury* pertencente à galeria. Além disso, a artista também produziu belas pinturas, dando continuidade à temática da relação entre o poder e a impotência, física ou moral, que permeia as relações mais estreitas, notadamente as relações que pertencem ao universo familiar.

2.9.1. HISTÓRIAS PARA NATIONAL GALLERY DE LONDRES

As duas primeiras obras que a artista concluiu durante a sua estadia na *National Gallery* foram *A Prova* e *A Madrinha do Novilheiro*.



Fig. 167 - Paula Rego. Estudo para *A Prova*, 1990. Lápis e aguada s/papel, 27,3 x 34,9 cm.



Fig. 168 - Paula Rego. Estudo para *A Prova*, 1990. Lápis e aguada s/papel, 49 x 49 cm.



Fig. 169 - Paula Rego. *A Prova*, 1990. Acrílico s/papel s/tela, 183 x 132 cm.

A pintura *A Prova* (fig. 169) trata das relações de poder baseadas nas posições da hierarquia social. No centro da tela, podemos observar a figura de uma jovem representada num típico vestido de festa de debutantes. Esta imagem nos remete à tradição burguesa de apresentar suas filhas jovens à sociedade através de uma festa, geralmente formada por um grupo de moças pertencentes às famílias mais abastadas. De certa forma, essa regra social visa a dois objetivos: o primeiro atende as necessidades de o patriarca aproveitar a oportunidade bastante propícia para afirmar seu *status* social e

familiar e o segundo se refere à necessidade de a família aproveitar a celebração para informar os seus pares burgueses que a sua filha está apta para o casamento.

Contudo, como podemos perceber, a expressão da jovem não condiz com a idéia de uma debutante que vislumbra para si esse destino. Isso se torna perceptível através do seu olhar para fora do foco de atenção do quadro. Além disso, ela parece demonstrar que não se encontra nada à vontade no seu traje. A configuração da saia do vestido inegavelmente é o elemento visual que fixa nossa atenção na pintura. Seu aspecto visual se assemelha a uma textura rígida, aproximando-se da textura e da rigidez de uma pedra. Essa característica pode ser compreendida como uma analogia à sua desconfiança com o seu futuro.

A figura feminina disposta no campo direito da pintura representa a mãe da jovem e a sua figura é muito menor do que a da filha. Por sua vez, a mãe demonstra entusiasmo e orgulho com a beleza da filha ao provar o vestido para a celebração. Mas a sua figura é frívola, a gigantesca sombra da saia do vestido quase oblitera a sua imagem por completo; talvez esse elemento visual seja uma indicação do seu vazio interior por valorizar demasiadamente as regras sociais e viver à sombra do status de seu marido.

Ao fundo da tela, a artista criou a imagem de um biombo. Nele, ela ilustrou uma fábula de sua própria autoria, na qual uma mulher está a representar Satanás com uma cabeça de porco. Ela está a tentar arrancar o bebê da mãe. A fábula tenciona expressar o sentimento da jovem, ao ser preparada para deixar a sua casa e ser introduzida no “mundo material do mercado do casamento” (Bradley, 2002: 57).

Ao lado esquerdo da figura da jovem, um pouco mais abaixo, encontra-se a figura de uma mulher a representar a modista. Tal como a mãe, ela também olha com admiração a beleza da jovem, mas também pode estar a se sentir orgulhosa da sua criação. Ou seja, a modista é a autora do belo (mas estranho) vestido.

Se fizermos uma analogia conceitual entre o artista e a modista, entre o modelo e a jovem descontente, e entre a mãe e o cânone artístico, poderemos interpretar esses três elementos como uma forma de Paula Rego subverter as tradicionais formas de representação feminina na arte. Por outras palavras, a mãe da jovem representando o cânone valoriza a filha/modelo como um objeto de representação ideado pelo gênero

masculino. Por seu turno, a filha/modelo rejeita a idealização da mãe/cânone ao demonstrar o quanto o vestido se torna inadequado para ela, uma vez que a torna refém de sua própria beleza e provavelmente do seu futuro. Em contrapartida, a modista/artista pode ser uma forma metafórica de representar as artistas mulheres, pois ao desconstruir o cânone, ou seja, demonstrar como ele foi estruturado – criando um vestido “pesado”, quase uma armadura – revela a estereotipada representação feminina oriunda da tradição artística do patriarcado.

A luta de poder entre a mãe (cânone) e a filha (modelo) de que falamos acima pode ser interpretada metaforicamente dessa forma. Sobretudo se notarmos que a temática, a imagética e a própria composição visual dessa pintura de Paula Rego pode ser também um “comentário irônico a todo o grande retrato do corpo feminino, com particular referência a Goya, Velázquez, Modigliani e Balthus”, como observou Germaine Greer a esse respeito (in: Rosengarten, 2004: 62).



Fig. 170 - Paula Rego. Estudo para *A Madrinha do Novilheiro*, 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 48 x 51 cm.

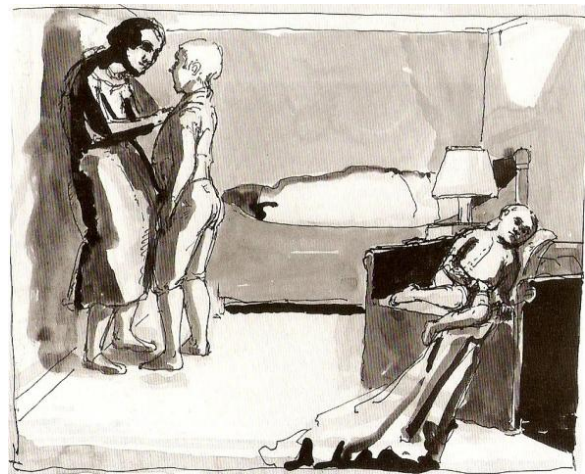


Fig. 171 - Paula Rego. Estudo para *A Madrinha do Novilheiro*, 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 26 x 31,1 cm.

A Madrinha do Novilheiro, (fig. 172) é uma pintura bastante enigmática, pois é capaz de suscitar múltiplas interpretações, sem que para tanto se possa afirmar que são corretas ou incorretas. Contudo, tendo-se em vista o contexto em que a pintura foi criada, ela também poderia ser intitulada como a pintura anterior - *A Prova*. Pois antes de tudo, temos a impressão de se tratar de uma averiguação. Só que, dessa vez, será a capacidade

do jovem que será exposta a uma demonstração, levando em consideração o fato de ele ser um novilheiro, conforme atesta a sua imagem e o próprio título do quadro.



Fig. 172 - Paula Rego. *A Madrinha do Novilheiro*, 1990-91.
Acrílico s/papel s/tela, 122 x 152,4 cm.

O termo madrinha significa também protetora, auxiliadora ou patrocinadora, o que torna ainda mais interessante a relação que se pode imaginar entre os dois personagens. No fundo, a história parece sugerir que o rapaz será lançado à própria sorte, ao se deparar com um novo estágio na sua vida, pois a imagem de um livro depositado em cima de uma cadeira que também serve de apoio para um casaco sugere que o rapaz deixa para trás uma fase de sua vida, para, assim, passar a entrar no universo dos adultos, onde os perigos e os novos desafios exigem dele uma postura distinta daquela vivida anteriormente.

A figura da madrinha lança um olhar significativo para o rapaz, o que pode ser entendido como uma forma de ela demonstrar o seu apoio e a sua proteção nessa nova jornada, subvertendo assim, o papel tradicional dos homens como protetores das mulheres.

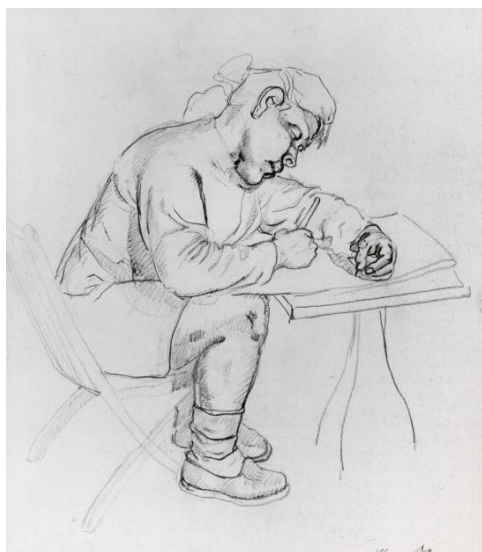


Fig. 173 - Paula Rego. Estudo para *O Tempo – Passado e Presente*, 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 53 x 48 cm.



Fig. 174 - Paula Rego. Estudo para *O Tempo – Passado e Presente*, 1990-91. Lápis e aguada s/papel, 61 x 46 cm.



Fig. 175 - Paula Rego. *O Tempo – Passado e Presente*, 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 183 x 183 cm.

A pintura *O Tempo – Passado e Presente* (fig. 175) trata de um dos temas mais presentes nas obras da artista, analisado sempre desde os mais diversos pontos de vista.

Nessa obra, Paula Rego aborda a temática e a imagética do tempo passado e do presente no âmbito da História da Arte e da Religião interligados às relações afetivas.

No centro da pintura, encontra-se a figura masculina de um homem maduro, ele está a representar São Jerônimo. Nomeadamente, o santo é mais conhecido como um dos maiores doutores da Igreja, aliás, ele foi canonizado não pela sua santidade, mas pelos preciosos serviços que prestou à Igreja ao traduzir a bíblia do grego para o latim a pedido do Papa Damaso, de quem foi secretário no século III. São Jerônimo teve uma vida atribulada depois que foi viver em Roma ainda jovem para estudar. Sua natureza apaixonada provocou muitos escândalos, sobretudo no círculo de matronas romanas e damas virginais admiradoras. Já cansado da vida mundana, retirou-se para Belém a fim de permanecer perto da gruta onde Jesus nasceu. Ali fundou o seu mosteiro. São Jerônimo tornou-se o padroeiro dos tradutores devido a sua reconhecida obra, a Bíblia Latina ou Vulgata, utilizada até os dias de hoje (Arns, 2007: 172).

A configuração visual do santo na pintura não foi baseada nas vestes tradicionais da iconografia dos santos, pelo contrário, o santo da artista foi representado como um homem do seu tempo e, sobretudo, com características muito humanas, provavelmente como uma forma de aludir ao passado errante do santo.

De forma semelhante ao contexto em que normalmente encontramos São Jerônimo representado nas pinturas renascentistas, seja a orar solitário no seu retiro espiritual, seja no seu gabinete de trabalho, ou na sua cela, na pintura de Paula Rego, o contexto da obra se passa num atelier de pintura. O santo foi incumbido de cuidar e de transmitir às crianças a sua sabedoria. Para tanto, a artista criou uma espécie de galeria de quadros repletos das memórias do santo. Algumas imagens foram copiadas de pinturas dos artistas expostos na *National Gallery*, outras foram criadas por ela.

À direita da figura do homem, vemos a imagem de um bebê rodeado por um anjo numa pintura, possivelmente seja uma forma de aludir à Anunciação, pois o bebê foi deixado aos cuidados do santo.

A figura de uma menina foi disposta à esquerda, representada muito menor do que a figura do homem. Ela representa uma artista compenetrada no seu trabalho, pois está a tentar fazer o retrato do seu modelo. Entretanto, não olha para o seu modelo, que,

por sua vez, também não olha para ela, talvez seja essa a razão porque a folha permanece em branco.

Como podemos notar, a pintura de Paula Rego traz umas tantas outras pinturas dentro da própria pintura, ou seja, existem várias pinturas dentro de uma pintura. Esse mecanismo visual já tinha sido utilizado muito antes por outros artistas. No entanto, possivelmente essa seja a primeira vez que uma artista mulher foi representada como autora de uma obra e o modelo tenha sido representado como homem, claramente invertendo os papéis tradicionais de quem representa e de quem está sendo representado, sobretudo num contexto alusivo a uma das temáticas da *Lenda Dourada*.

A relação entre uma artista e seu modelo também foi abordada em outra pintura da artista, *O Sonho de José*, 1990. Nela, Paula Rego explora a relação entre o modelo e uma artista a trabalhar na sua pintura, tendo como fonte a versão de uma pintura francesa do século XVII, *O Sonho de São José* de Philippe de Champaigne (1602-1674), pertencente à coleção da *National Gallery*.



Fig. 176 - Philippe de Champaigne.
O Sonho de São José, c. 1636. Óleo s/tela.
209,5 x 155,8 cm.

A obra de Champaigne (fig. 176) retrata o sonho de São José, no qual ele tem uma visão do arcanjo Gabriel a anunciar a concepção imaculada da Virgem Maria.

A imagem de São José foi idealizada como um homem jovem e forte, enquanto a figura da Virgem Maria foi posta no fundo do quadro numa atitude visivelmente tímida e recatada. A figura do arcanjo Gabriel é o que se pode chamar de uma imagem didática, pois além de indicar com o dedo a figura de Maria, ele mesmo parece estar grávido.

O manifesto volume do seu ventre parece não deixar dúvidas quanto ao seu estado. Contudo, esse elemento visual parece ter sido utilizado para indicar a concepção imaculada da Virgem Maria.

A versão de Paula Rego dessa temática (fig. 177) subverte a relação entre os personagens. A passiva Virgem Maria de Champaigne passa a ser a ativa figura da pintora e o robusto José da pintura fonte passa a ser o passivo modelo barrigudo da pintora, igualmente representado a dormir. A imagem de um anjo descendo na própria tela representada na pintura faz alusão ao anjo paladino do processo criativo da artista (Bradley, 2002: 58). Aliás, esse é outro tema recorrente nas obras de Paula Rego: a representação de artistas encarando os seus motivos, ou seja, a relação entre artistas e modelos.

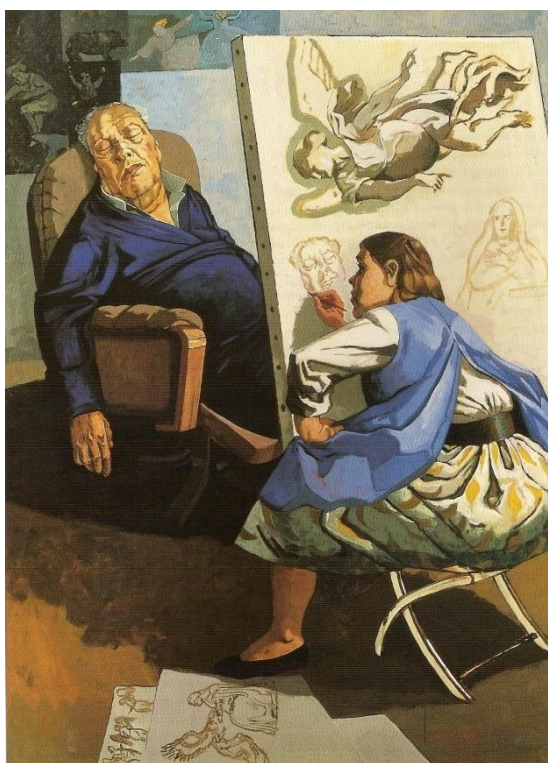


Fig. 177 - Paula Rego. *O Sonho de José*, 1990. Acrílico s/papel s/tela, 183 x 122 cm.



Fig. 178 - Paula Rego. *Estudo para O Sonho de José*. Lápis s/papel, 41,9 x 29,9 cm.

Também podemos notar que a personagem elaborou uma série de desenhos preparatórios para a sua obra, entretanto, ela está a desenhar a partir do modelo vivo

quando se encontra na fase da pintura do quadro (não seria essa uma descrição visual do próprio processo de trabalho de Paula Rego?).

Podemos perceber que o cenário da pintura é o atelier dessa artista e, dadas as referências visíveis que faz a uma pintura da coleção, podemos pensar que essa obra possivelmente faça eco aos sentimentos de Paula Rego em relação à sua própria condição de artista residente na *National Gallery*.

Entre outros fatores, essa pintura se torna sobremaneira interessante em virtude da subversão do papel tradicional do artista masculino (criador) e da modelo feminina (objeto de representação). Ao retratar o modelo dormindo, enquanto a artista está a representá-lo, torna-o completamente vulnerável ao olhar da personagem da artista, pois isso o impossibilita de exercer algum tipo de controle sobre a representação da qual é objeto.

Existe uma hipótese bastante aceitável na forma como Paula Rego subverteu a hierarquia entre homens/artistas e mulheres/modelos, dado que a esmagadora maioria dos artistas expostos na *National Gallery* é composta por artistas masculinos. As mulheres que lá se encontram foram utilizadas passivamente como objetos de representação do imaginário masculino. Então, não seria essa uma maneira bastante perspicaz e irônica de subverter essa situação?

2.9.1.1. O MURAL O JARDIM DE CRIVELLI, 1990-91

Ao ver a obra do artista Carlo Crivelli (1430-1493), *Madonna dellla Rondine* (fig. 179), que pertence à coleção da *National Gallery*, Paula Rego ficou fascinada pela *predella* à volta da cena principal, na qual a vida dos santos foi representada como pano de fundo para o que visivelmente se revela ser o próprio jardim de Crivelli. Diante disso, ela decidiu que a obra que iria pintar para o mural do restaurante *Sainsbury* iria se chamar *O Jardim de Crivelli*, 1990-91.

Carlo Crivelli é considerado um dos melhores artistas que surgiu na Itália pela combinação das elegantes formas góticas com as linhas claras e puras do Renascimento. Nas suas obras, podemos encontrar figuras doces e elegantes. Dentro da pintura veneziana, suas obras foram muito conhecidas pela beleza de seus desenhos e pelo preciosismo dos detalhes. O pintor dedicava-se a trabalhar os pormenores à exaustão, transformando esses detalhes numa de suas qualidades visuais mais apreciadas.

Outra particularidade bastante valorizada nas obras de Crivelli é a forma como o pintor trabalhava a composição visual, ou seja, circunscrevendo uma cena grande da obra com várias outras cenas menores. Paula Rego imediatamente se apropriou dessa característica, traduzindo-a para as suas oscilações de escala nas suas próprias composições. Esse fato também se deve à familiaridade da artista com esse recurso, pois se nos recordarmos da série das *Óperas*, *O Muro dos Proles* e mesmo das *Vivian Girls* logo perceberemos que essa característica há muito já fazia parte do seu vocabulário.



Fig. 179 - Carlo Crivelli. *La Madonna della Rondine*, (cerca de 1490) óleo s/ tela.

O Jardim de Crivelli (figs. 180, 181, 182 e 183) é claramente uma pintura sobre mulheres. Designadamente é uma obra sobre a vida da Virgem Maria e outras santas. O

trabalho da artista referente ao tema cristão da Virgem Maria rodeada por santas centra-se na especificidade humana das mulheres. A ideia para representá-las assim parte do pressuposto de que Maria e as santas eram pessoas reais e as personagens mitológicas que surgem representadas ao lado delas podem ser as suas equivalentes ou antepassadas.

A artista já havia executado um grande desenho sobre o tema da Virgem na ocasião em que havia sido convidada para pintar o mural e foi acrescentando outras santas e heroínas mitológicas como uma forma de homenagear tanto a coleção da *National Gallery* (tendo em vista que todas as mulheres que figuram no mural encontram-se representadas também na coleção), quanto o seu próprio modo de se dedicar a ela (a vida das mulheres também foi baseada na *Lenda Dourada*).



Fig. 180 - Paula Rego. Pormenor do painel esquerdo de *O Jardim de Crivelli*, 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 190 x 240 cm (total do painel).



Fig. 181 - Paula Rego. Pormenor do painel esquerdo de *O Jardim de Crivelli*, 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 190 x 240 cm (total do painel).



Fig. 182 - Paula Rego. Pormenor do painel direito de *O Jardim de Crivelli*, 1990-91. Acrílico s/papel s/ tela, 190 x 260 cm (total do painel).



Fig. 183 - Paula Rego. Pormenor do painel direito de *O Jardim de Crivelli*, 1990-91. Acrílico s/papel s/tela, 190 x 260 cm (total do painel).

O mural foi composto por três painéis que se configuraram tematicamente dessa forma: o painel da esquerda alude às lendas clássicas e às histórias do Antigo Testamento, o do centro faz referência a diversas santas de *A Lenda Dourada* e o painel da direita possui uma parede pintada com diversas passagens referentes à vida da Virgem Maria. Nele, também podemos observar a presença de Maria Madalena sentada a ler.

O foco da temática da vida de Maria se desdobrou na observação e nos ensinamentos mútuos entre as mulheres. O que é sobretudo fascinante é a forma como a artista construiu e desenvolveu essa idéia. As personagens trocam segredos e se envolvem em conspirações que eventualmente podem ser partilhadas por animais (um dragão, um sapo, um gato, alguns patos e um mocho), que se configuram como uma espécie de comentadores dos enredos como se pertencessem ao núcleo familiar de diversos grupos de personagens espalhados por todo o mural.

Embora as personagens de Paula Rego tenham sido representadas formalmente segundo as normas da tradição, com as prerrogativas que confirmam a sua santidade, os traços de humanidade visíveis nas mulheres funcionam como uma forma de aproximá-las da nossa própria humanidade enquanto espectadores. Ou seja, o valor dessas mulheres não reside na santidade delas e sim na sua força humana que permitiu que superassem os

obstáculos de suas vidas, por isso, elas estão a ensinar-se mutuamente, pois isso pode ser traduzido como uma forma de “conspiração que requer (e é transmitida com) uma vontade fria e férrea” (Szirtes, in: Rosengarten, 2004: 70).

Para tanto, podemos observar como a pragmática Marta varre o chão enquanto sua irmã Maria Madalena (particularmente simpática à artista) está sentada a sonhar (fig. 182). Judite surge sendo encorajada por sua criada (representada numa escala maior) a decapitar o adormecido Holofernes enquanto ela se preocupa, de forma tipicamente humana, com o modo como esconderá a cabeça do decapitado (fig. 181). Por sua vez, Maria e Isabel assumem características de mulheres completamente comuns que se encontram para compartilhar um segredo, o que difere da iconografia tradicional da representação da passagem bíblica da Visitação (fig. 183). Uma volumosa Dalila monta sobre um Sansão deitado no chão (fig. 181). A imagem de Santa Catarina surge vitoriosa, prestes a apunhalar o seu apático atormentador (fig. 182).

As poucas figuras masculinas representadas no mural tornam-se personagens secundários, segundo a artista (Szirtes, in: Rosengarten, 2004: 68). Contudo, esse fato pode ser interpretado pelo público “com algum alarme ou prazer como vítimas adormecidas” (ibidem: 68).

Os aspectos cromáticos do mural se restringem aos azuis, castanhos e cinzentos, cores habitualmente (sobretudo o azul) oriundas da tradição da azulejaria portuguesa. Muita da ação narrativa do mural foi explicada através dos azulejos pintados.

Quanto aos aspectos técnicos da composição, de forma pouco habitual na artista, o elemento da perspectiva pictórica foi desenvolvido, com base no assentamento visual das figuras firmemente apoiadas sobre as linhas horizontais que cortam os painéis, segundo ela mesma, esse recurso foi utilizado para assegurar o conjunto de uma pintura de grandes dimensões (Bradley, 2002: 60).

Propriamente antes de ser configurado como um jardim, o cenário é mais uma série de pequenos pátios, um espaço circunscrito visualmente, onde as mulheres vivem as suas histórias. A própria artista denominou esse espaço como um “chão imobilizado” (Szirtes, in: Rosengarten, 2004: 68), ou seja, um espaço no qual as mulheres se firmam nos seus próprios atos de confirmação.

O processo de trabalho para a execução das pinturas tornou-se bastante laborioso para artista, segundo suas próprias palavras:

[a]té a última [pintura], (...) foi realmente difícil. Continuava a fazê-la e a refazê-la, até que finalmente a minha amiga Tilly disse que eu não devia andar a fazer e a refazer o trabalho e que devia simplesmente começar de novo. Fiquei aterrorizada, porque estava a ficar com pouco tempo, mas deitei-o fora. Fui até a biblioteca e Judy Edgerton mostrou-me uma imagem dessa linda fonte italiana. Copiei-a e a modifiquei-a e partiu tudo daí. A fonte desbloqueou todo o resto. Coloquei cenas das fábulas de Esopo à volta do fundo da fonte e depois história atrás de história em segundo plano, antes das figuras virem ancorar tudo (Bradley, 2002: 62).

De fato, a imagem da fonte (fig. 180) dá início a toda a narrativa visual do mural. Para além de toda a sua beleza e riqueza de significados, como, por exemplo, os que suscitam as Bacantes alegoricamente representadas no centro da fonte, essa imagem termina por assumir o papel de sintetizar muito do conteúdo temático da obra. Mesmo a simples idéia de “fonte” já provoca diversas interpretações. Aqui nesse contexto, podemos aceitar que a fonte é o elemento visual que representa a transmissão de conhecimento mútuo de que trata a obra. A figura amorosa da mãe a mostrar a água da fonte e a imagem refletida das duas para a filha pode ser interpretada como uma forma da mãe inculcar na pequenina desde cedo a consciência de si própria como uma das formas mais significativas de conhecimento.

As imagens fabulosas de Esopo representadas na base da fonte e mesmo na parede ao fundo, que suporta visualmente o cenário para este painel (conforme explicou a artista), também podem ser uma forma de aprendizado, pois, como se sabe, as fábulas de Esopo sempre contêm um fundamento moral, ou melhor, um ensinamento. Portanto, podemos interpretá-la como a “fonte do conhecimento” para as crianças, mas também para as mulheres de Paula Rego através das representações das forças báquicas. Como observamos anteriormente, a obra também trata da transmissão do conhecimento entre as mulheres e, neste caso, do conhecimento que é passado de geração para geração, tal e qual, como as lendas das sacerdotisas de Baco, as histórias das santas e, sobretudo, a história da vida da Virgem Maria.

2.9.2. HISTÓRIAS DERIVADAS DAS *HISTÓRIAS DA NATIONAL GALLERY*

Finalizada a estadia como artista residente na *National Gallery*, Paula Rego produziu uma série de pinturas complexas e de grandes dimensões que se serviram da riqueza dos elementos iconográficos estudados durante sua permanência na galeria. A temática das novas obras, de certa forma, ainda explora o tema da religião e da representação visual da artista mulher no contexto da História da Arte.

A artista participou da exposição *Unbound – Possibilities in Painting*, na *Hayward Gallery*, em Londres, 1994, com muitas dessas pinturas.



Fig. 184 - Paula Rego. *Caritas*, 1993-94. Acrílico s/tela, 200 x 240 cm.

O título *Caritas* (fig.184) nos remete à caridade e na encarnação bíblica do amor. A figura alegórica tradicional de *Caritas*, de cujo seio se alimenta um velho, aqui foi representada pela imagem de uma jovem solene a amamentar um homem. Essa imagem torna-se poderosa porque sintetiza todas as formas de amor possíveis, tanto o cristão como o humano e, assim, podemos ver pais e filhas, mães e filhos, irmãos e irmãs e

diversas outras manifestações de amor como amantes espalhados por todo o complexo espaço pictórico da pintura.

Nessa obra, a artista abandonou os preceitos da construção em perspectiva e, assim, distribuiu por todo o espaço pictórico diversas figuras entranhadas numa espécie de floresta fantástica. Essa imagem como um todo se assemelha inclusive muito a uma visão idílica do amor universal.

Outra pintura produzida nesse período intitula-se *A Primeira Missa no Brasil* (fig. 185). Nela, a artista retorna à temática das relações de poder entre dominador e dominado. Entretanto, nesse contexto, o ponto de vista e o enfoque adotado pela artista para explorar esse tema é muito distinto dos trabalhos desenvolvidos anteriormente.



Fig. 185 - Paula Rego. *A Primeira Missa no Brasil*, 1993. Acrílico s/tela, 130 x 180 cm.

Durante a ditadura de Salazar, o regime procurou resgatar os efeitos morais de um passado histórico glorioso através da exacerbação da imagem do país como o poderoso Império Ultramarino, além disso, buscava reafirmar “o poder do catolicismo como um mecanismo de controle sobre a população local” (Holloway, in: Rocha, 2003: 66). Nessa época, mais precisamente na década de 1950, era bastante comum haver nas casas portuguesas gravuras baseadas na pintura *A Primeira Missa no Brasil* (fig. 186) do artista

brasileiro Victor Meirelles (1832-1903). Essa era uma das formas habilidosas do salazarismo lembrar e inculcar nos portugueses o sucesso da expedição portuguesa e o esplendor de todo um império físico e lingüístico. Além disso, funcionava também para reavivar o poderio da Igreja Cristã, que levou a purificação dos pecados aos “selvagens” de além mar.



Fig. 186 - Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860.
Óleo s/tela, 268 x 356 cm.

Paula Rego teve acesso a essa imagem através de Luzia, sua idosa babá quando ainda era criança na Ericeira. Desde já, podemos afirmar que, para além de todos os significados políticos subjacentes à gravura, reside um forte elemento afetivo – a recordação da sua infância amorosa – que faz com que a imagem tenha um significado particular para a artista.

Esse foi o ponto de partida para a produção da obra em questão. Entretanto, como se sabe, a artista tece suas próprias histórias a partir de outras histórias e, como não poderia deixar de ser, ela reexamina os significados subjacentes a essa pintura, tanto políticos como afetivos e, assim, cria a sua própria versão da *Primeira Missa no Brasil*.

Como qualquer imagem, ao ser reproduzida por meio da gravura, torna-se automaticamente invertida em relação à imagem original, a pintura de Meirelles aparece invertida na obra de Rego.

O quadro foi dividido em dois campos principais: um que compreende o interior de um quarto no qual se encontra a figura horizontal de uma mulher grávida e outro que se situa no lado superior direito da tela, no qual se encontra a imagem que faz alusão à gravura baseada em Meirelles. Os dois campos se interligam tematicamente porque lidam com a mesma questão, “as forças colonizadoras da pátria e do patriarcado” (Holloway, in: Rocha, 2003: 67).

Na pintura da gravura – um quadro dentro de outro quadro –, podemos notar que os índios estão a assistir pacificamente a cerimônia da missa, que termina por ser o anúncio da própria colonização cultural e religiosa daquele povo. No campo mais abaixo, a figura da mulher grávida representa o corpo feminino colonizado. Certamente a sua gravidez não foi fruto de uma relação sexual voluntária. Nesse contexto podemos falar de uma violação, pois, como podemos notar, existem dois peixes mortos próximos a ela. Além disso, ela está deitada sobre uma vestimenta com as imagens de uma âncora e de um navio de expedição, elementos suficientes que se inter-relacionam com a imagem tanto religiosa como política da gravura: a colonização do patriarcado.

A imagem à esquerda de uma mulher em cima de um peru torna-se bastante significativa porque temos a impressão de que ela “amarra” o enredo, ou seja, as suspeitas de uma violação parecem se confirmar através dela. A brancura do seu avental foi cortada pelo vermelho agudo do sangue e o fato ainda mais significativo é a figura não ter sangue nas mãos. Além disso, ela está apoiada sobre a figura enorme de um peru. Esse animal fálico também pode indicar o elemento masculino ausente na pintura, justamente o elemento a que a pintura faz referência – o homem que coloniza a terra e o homem que coloniza o corpo feminino.

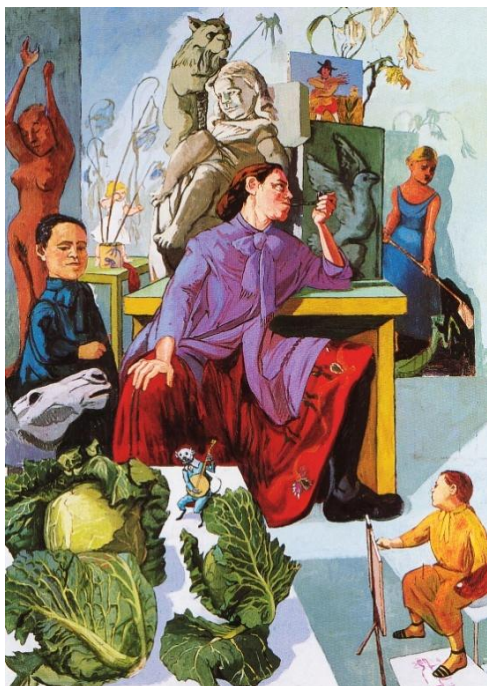


Fig. 187 - Paula Rego. *A artista no seu atelier*, 1993. Acrílico s/papel montado em tela, 180 x 130 cm.



Fig. 188 - Paula Rego. *O Celeiro*, 1994. Acrílico s/tela, 270 x 190 cm.

As duas obras que completam esse grupo são *A artista no seu atelier* e *O Celeiro*.

Em *A artista no seu atelier* (fig. 187), Paula Rego trabalhou com o recurso visual de quadros dentro de quadros. Essa especificidade nos remete à idéia de narrativas de memórias. A figura de destaque é a representação de uma artista pensativa a fumar um cachimbo. A sua pose inspira segurança e autoconfiança. No campo inferior direito, podemos ver a figura (muito menor) de outra artista, ela está a trabalhar numa obra. Diversas outras figuras circundam a figura maior. Não sabemos ao certo o que elas estão a fazer. Muitos outros objetos típicos de qualquer atelier de artista também foram anexados à obra.

É possível que a protagonista esteja a se lembrar de sua trajetória artística ou até mesmo, a passar em revista as memórias que lhe servem de referência para suas obras.

O Celeiro (fig. 188) é uma obra manifestamente sexual, chegando inclusive a beirar o sadomasoquismo. É possível pensar dessa forma, uma vez que a figura feminina, que se encontra deitada a ser açoitada por duas crianças, não parece oferecer nenhuma resistência.

Entretanto, segundo Fiona Bradley (2002: 61), a obra foi inspirada num conto da famosa escritora norte-americana Joyce Carol Oates (1938) chamado *Haunted- tales of grotesque* (1994). Sucintamente, a história se refere às memórias de infância de uma adolescente chamada Melissa. Entremeadas por fatos e fantasias, as memórias da personagem giram em torno de uma velha quinta abandonada, na qual a entrada dela e de uma amiga estavam proibidas. Esse fato despertou uma tremenda curiosidade nelas. Entretanto, as duas amigas decidem visitar a quinta e, na casa abandonada e no celeiro que faz parte da quinta, passam por uma série de experiências estranhas e assustadoras. O final do conto se dá quando Melissa é açoitada por uma mulher que a surpreende na casa abandonada, enquanto a sua amiga é encontrada morta alguns dias depois.

A composição visual da obra foi inteiramente trabalhada de forma minuciosa pela artista. Diversos elementos e figuras, como, por exemplo, os morcegos a voar no alto da tela, conferem à obra um ar de mistério, de tensão sexual e de morte.

É bem compreensível que a artista tenha se sentido fascinada por esse conto, pois, como nos faz lembrar Willing num dos ensaios que escreveu sobre a obra de Paula Rego, especificamente em *Proibições Inevitáveis*, “[d]esejávamos ardorosamente perder a inocência. Um alvoroço envolvia os segredos e as tentativas de espreitar, de descobrir. Com a boca aberta, o coração a bater, precediam a experiência sexual” (in: Rosengarten, 2004a: 48).

Desse modo, o conto se ajusta perfeitamente às memórias e à abordagem do contexto temático de Paula Rego, que o recriou, como de costume e, nele, inseriu outras imagens e histórias oriundas das suas experiências pessoais.

Pode-se afirmar que a pintura *Celeiro* conclui mais um estágio na trajetória artística de Paula Rego, pois, como veremos no capítulo seguinte, novos interesses técnicos e estéticos nortearão as obras da artista a partir desse momento, provocando uma nova viragem no seu trabalho.

CAPÍTULO III

3. UM CICLO COMPLETAMENTE NOVO NO TRABALHO DE PAULA REGO

“A Mulher-Cão é a coisa que eu tenho mais orgulho de ter feito, porque é uma mulher sozinha, mas que ainda morde. Uma mulher só, num canto contra a parede, que não pode fugir, mas que arreganha o dente e que morde! Morde até o fim, luta até o fim, apanha pancada, mas lá vai lutando sempre!”

Paula Rego

3.1. A UTILIZAÇÃO DO PASTEL COMO *MEDIUM* E A SISTEMATIZAÇÃO DO DESENHO DE OBSERVAÇÃO

A pintura *Celeiro*, 1994, marca o fim de um ciclo no trabalho de Paula Rego. Nesse mesmo ano, logo depois da exposição *Unbound – Possibilities in Painting*, na *Hayward Gallery* em Londres, a artista avançou em outras direções estéticas. Novos interesses surgiram através da utilização do pastel como *medium* para as obras, provocando alterações em seu trabalho de toda a ordem. Os aspectos técnicos, imagéticos, temáticos e até a composição visual foram redimensionados. Isso constituiu uma viragem tão radical em seus trabalhos como aquela que aconteceu no início dos anos 1980, quando ela abandonou a colagem, passando a se dedicar ao desenho.

Para a exposição *Unbound*, entre outras obras, Paula Rego produziu uma obra a pastel sobre papel montado em alumínio intitulada *O Mordomo*, 1994. A experiência com o *médium* a entusiasmou profundamente, já que encontrou nele, a facilidade de alterar tantas vezes quanto fosse necessário qualquer área da pintura, segundo a sua conveniência. Isso não quer dizer que essa tenha sido sua primeira experiência com o

pastel, pois já o havia utilizado anteriormente. A novidade residiu no fato de a obra ter sido executada em grandes dimensões. Por suas próprias palavras:

Sempre conheceu o pastel e sabia que gostava de o usar, mas não pensara realmente em utilizá-lo para fazer obras grandes até que comecei a fazer experiências em grande escala. Trabalhei sobre papel montado em tela, já esticado sobre alumínio para criar uma superfície rígida que podia ser apoiada num cavalete. Fiz algumas coisas e depois vi-me a comprar cada vez mais cores e a trabalhar cada vez mais com o pastel até que se tornou o meio com que me sinto mais à vontade. Penso que foi a facilidade com que se pode alterar as coisas que inicialmente me atraiu – podemos simplesmente repetir uma coisa várias vezes até ficar bem (Bradley, 2002: 83).

Outra característica do pastel que se ajustou perfeitamente aos seus interesses consiste na possibilidade de trabalhar o desenho e a pintura simultaneamente, não havendo a necessidade de primeiramente desenhar o quadro para depois pintá-lo. Ou seja, as imagens podem ser construídas ao mesmo tempo em que ela as pinta, sem perder nada da precisão do traço. Portanto, sem a exigência de traduzir uma imagem engendrada na linguagem do desenho e ter depois que adaptá-la para a especificidade da pintura.

Além disso, em virtude da utilização do pastel, todo o processo de trabalho de Paula Rego foi se alterando até redescobrir “alguma da alegria que sentia quando cortava e juntava as formas para fazer suas colagens, ou quando desenhava com rapidez no chão para a série de pintura da ópera” (Bradley, 2002: 69).

Isso aconteceu porque, para ela, trabalhar com esse meio possibilita que o processo da feitura da obra se torne bastante visceral, uma atividade diretamente ligada ao corpo, uma particularidade desejada e apreciada pela artista, como ela própria faz notar: “[n]o desenho a pastel não temos o pincel entre nós e a superfície. É a mão que realiza a pintura. (...) É tudo muito tátil. (...) tem de se ter imensa força. Mas é ótimo fazê-lo, esfregar com a mão” (McEwen, 1997: 215). O prazer que a artista demonstra acerca do envolvimento do seu corpo com o processo de trabalho seguramente deve estar ligado à liberdade com que desenhava na infância, antes mesmo dos primeiros trabalhos da década de 1960.

3.1.1. A SÉRIE DA MULHER-CÃO

A série da *Mulher-Cão* também inaugurou uma nova forma da artista trabalhar a composição visual. As complexas narrativas visuais, repletas de elementos e pormenores e de vários personagens numa única obra, deram lugar a espaços pictóricos reduzidos a uma ou duas personagens. Com exceção de *Latindo* (fig. 190), na qual podemos notar a paisagem de uma praia ao longe, nas outras obras da série, tudo se passa num cenário vazio ou, como ela mesma assinalou, as mulheres se encontram sozinhas contra a parede.

Diante disso, podemos compreender essa característica como uma forma da artista focar a atenção do público para os poucos, mas significativos pormenores visuais que compõem a idiossincrasia dessas mulheres. Elas são fortes fisicamente, a posição em que foram representadas revela músculos poderosos, a expressão dos seus rostos concentra boa parte do conteúdo emocional das personagens, as outras partes são reveladas pela configuração de seus corpos e, sobretudo, pela relação que as pinturas estabelecem umas com as outras. Cabe ao espectador imaginar e interpretar se se trata da mesma mulher ou se na realidade são várias.

Acima de tudo, a relação que a série estabelece com o público se torna íntima, porque revela, sem nenhum pudor, a violência do amor dessas mulheres, a espera forçada, o desejo visceral de fazer sexo, o silêncio implícito perante uma traição que só a paixão é capaz de impor, a humilhação de ser expulsa da cama, como em *Bad Dog* (fig.193), mas também o desejo feroz de vingança e a coragem para superar o que foi mal-sucedido. Com certeza, essas mulheres não são vítimas, sequer são vítimas do amor, pois elas resistem estoicamente às adversidades da vida. E, assim, cada obra vai pouco a pouco se impregnando na nossa imaginação de tal forma que passamos a compartilhar intimamente das vicissitudes dessas mulheres.

3.1.1.1. O SUBLIME E O GROTESCO NAS *MULHERES-CÃO*

A *Mulher-Cão* teve origem num esboço feito de sua modelo Lila Nunes, executado em cinco minutos, enquanto ela ainda trabalhava em *A artista no seu atelier*, 1993. A idéia foi desencadeada por uma história de fadas que uma amiga portuguesa lhe contara numa carta sobre uma senhora de idade que vivia sozinha com vários animais de estimação. O vento que soprava de uma chaminé ecoava como a voz chorosa de uma criança, fazendo com que se deflagrasse nela uma vontade feroz de comer os seus animais, um após o outro. Tarefa sombria que ela cumpriu cuidadosamente.

Pensando nessa história, a artista pediu à Lila que se agachasse e representasse “uma mulher com a boca aberta, como se estivesse prestes a engolir uma coisa” (McEwen, 1997: 210-212).

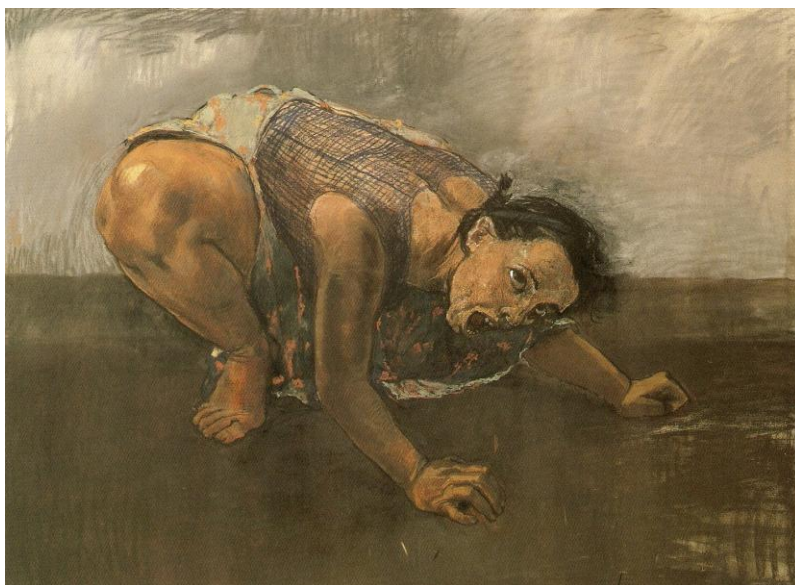


Fig. 189 - Paula Rego. *Mulher-Cão*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.

Paula Rego gostou da descrição concisa que a figura da mulher-cão conferiu ao esboço e decidiu produzir uma pintura com essa imagem. Entretanto, ela estava preocupada em não perder o espírito captado anteriormente e, assim, pediu a Lila que posasse novamente à frente do espelho, “agachada e rosnando, o joelho escorçado

sobressaindo, inchado. Penso que a característica sensual, física do quadro vem de eu me ter, dessa forma, transformado num animal; mas eu tinha de ter um rosto e por isso pedi à Lila que fosse o meu modelo” (McEwen, 1997: 212).

O desenho foi executado diretamente com o pastel sobre o papel, tencionando criar, assim, uma obra já acabada de forma espontânea, ou seja, sem desenhos preparatórios para a execução da obra. Isso demonstrou um domínio maior quanto ao uso desse *médium*, pois, como se sabe, já há algum tempo a artista vinha desenvolvendo a técnica do pastel em obras de grandes dimensões.

Desse modo, surgiu a *Mulher-Cão* (fig. 189), que deu origem a diversas outras pinturas⁹ de mulheres-cão, que foram sendo engendradas de forma bastante fluída.



Fig. 190 - Paula Rego. *Latindo*, 1994.
Pastel s/tela, 100 x 76 cm.

A pintura *Latindo* (fig. 190) é a única obra de tamanho menor, em comparação com as outras obras, que medem 120 x 60 cm ou 60 x 120 cm, dependendo da posição da tela – horizontal ou vertical. Ela funciona como um contraponto “rítmico quando são todas penduradas em conjunto” (Bradley, 2002: 74).

Essa característica se tornou uma preocupação freqüente para a artista, que passou a refletir no funcionamento do conjunto das obras, já durante o processo de produção. Ou seja, a maneira como as obras

podem interagir umas com as outras, através da disposição dos trabalhos a serem expostos, terminou por ser relevante para ela. Isso significa que, ao desenvolver uma temática ou uma idéia visual, ela tem em mente a relação que pretende estabelecer entre as obras, de modo a enfatizar a seqüência visual da narrativa.

⁹ São consideradas pinturas quando a superfície do suporte é completamente coberta pelo pastel.

Embora a forma da narrativa tenha sido desde sempre uma das principais características do trabalho de Paula Rego, a importância que a disposição das obras assumiu, desde então, se justifica plenamente em função da redução drástica de elementos e personagens nas obras, que anteriormente tinham a função de ajudar a contar a história através dos significados que esses elementos poderiam suscitar no espectador.

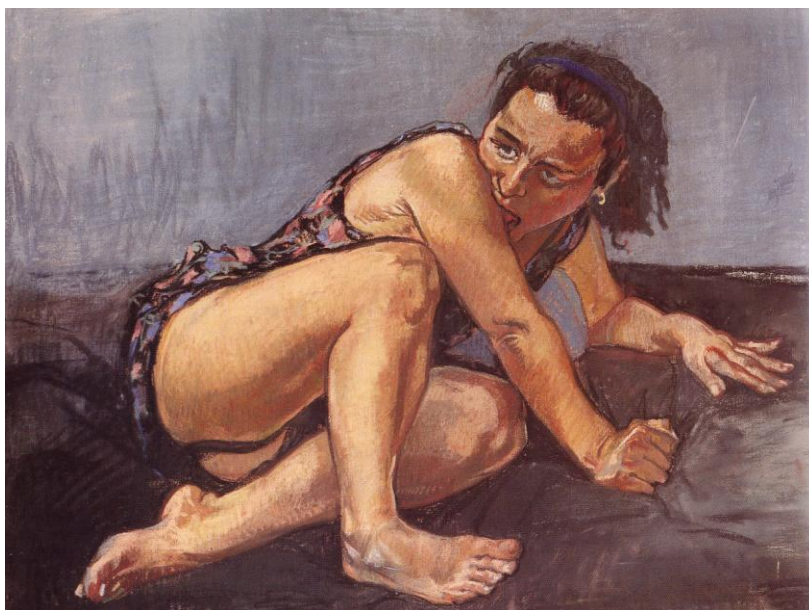


Fig. 191 - Paula Rego. *Ajeitando-se*, 1994. Pastel s/tela, 76 x 100 cm.

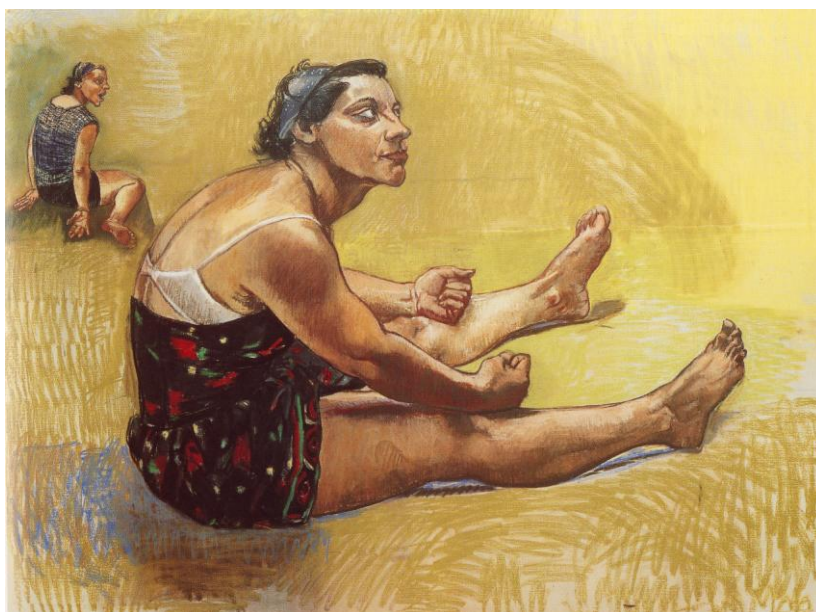


Fig. 192 - Paula Rego. *A espera de comida*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.

Em *Ajeitando-se* (fig. 191) e em *A espera de comida* (fig. 192), o corpo é o principal assunto das obras dentro do contexto das mulheres-cão. *Ajeitando-se* trata da sexualidade da mulher madura que explora o seu próprio corpo e, em *A espera de comida*, o corpo também explicita a necessidade de alimento. Entretanto, essas mulheres-cão não desejam só atender as suas necessidades fisiológicas, elas desejam ser reconhecidas na sua condição de mulher e como parceiras dentro da relação amorosa. Torna-se bastante sugestivo o fato de o título da obra conter o termo “a espera”, pois como se sabe, elas são mulheres determinadas, não parecem carecer esperar que se lhes dêem comida, isso elas são capazes de conseguir por elas mesmas. Na realidade, é o reconhecimento do parceiro que estão a esperar. Esse gesto torna-se para elas, assim, tão vital quanto à própria necessidade de alimento.



Fig. 193 - Paula Rego. *Bad Dog*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.

Bad Dog (fig.193) é uma pintura especialmente bela. Os aspectos visuais da obra e a configuração da imagem tornam-a sobremaneira poderosa. Essa obra condensa toda a violência do amor das mulheres-cão. O efeito visual que a artista imprimiu à pele quase totalmente exposta do corpo da mulher-cão, através do perfeito domínio da técnica do pastel, traduz de forma minuciosa a força do elemento visceral tanto das personagens quanto do próprio envolvimento físico da artista nas obras.

A violência da cena ao representar a mulher sendo expulsa da cama, provavelmente por seu mau comportamento, torna-se desconcertante diante da beleza suave do pormenor do desenho da renda em contraste com a pele da sua coxa. O brilho da seda de um azul intenso rouba toda a atenção do público para si. Note-se que essa é a única pintura em que não podemos ver o rosto da mulher, pois ela se encontra virada de costas. Essa característica torna-se instigante porque induz o espectador a criar mentalmente um rosto para essa figura, de acordo com a sua própria imaginação.

O sublime e o grotesco são duas características presentes nessa obra, capazes de coexistir na representação sem que, para isso, um se sobressaia. Isso termina por gerar um paradoxo, e o paradoxo é uma das características que constantemente permeiam as obras da artista. Desse modo, uma miríade de interpretações é disponibilizada para o público, tornando as obras de Paula Rego sempre convidativas para um novo olhar.



Fig. 194 - Paula Rego. *Focinhar*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.

Em *Focinhar* (fig.194), a vingança é o assunto principal. Na obra a artista inseriu duas mulheres, elas estão completamente raivosas. A figura mais à esquerda literalmente está a babar, tal e qual um cão raivoso. As duas estão tomadas pela ira e desejam se vingar. Será que a causa desse sentimento não reside no fato delas terem sido abandonadas, como podemos observar em *A Dormir*?

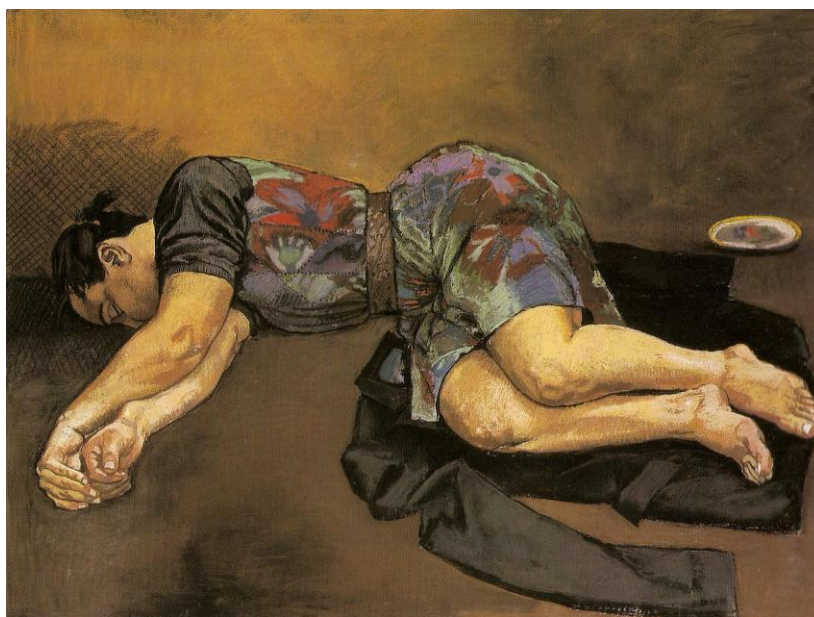


Fig. 195 - Paula Rego. *A Dormir*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.

Nessa pintura (fig. 195), a figura de uma mulher deitada exatamente como um cão foi representada com um cinto muito ajustado à cintura, remetendo-nos à coleira de um cão. Além disso, o prato colocado no chão termina por completar a representação da sua complacente domesticação. Ela está a dormir deitada sobre o casaco de um homem (ausente em todas as pinturas da série), levando-nos a interpretar esse elemento visual como sendo o causador do desejo de vingança das mulheres-cão (fig. 194).

A série da *Mulher-Cão* trata de mulheres maduras que vão à busca daquilo que lhes apetece e, por isso, não tem nenhum complexo de inferioridade com os seus corpos, como podemos notar em *Lush* (fig.196) e em *Target* (fig. 197). Isso contraria o estereotipado imaginário masculino, que idealiza e fetichiza mulheres dóceis e belas. As mulheres-cão tornam-se belas porque se assumem como são, uma vez que não estão preocupadas em agradar. Antes de tudo, desejam ser reconhecidas.



Fig. 196 - Paula Rego. *Lush*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.



Fig. 197 - Paula Rego. *Target*, 1994. Pastel s/tela, 160 x 120 cm.



Fig. 198 - Paula Rego. *Traça*, 1994. Pastel s/tela, 160 x 120 cm.

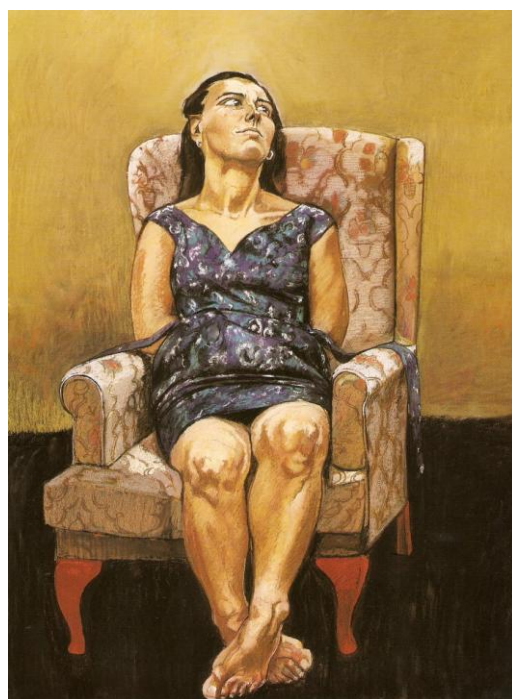


Fig. 199 - Paula Rego. *Quieta!*, 1994. Pastel s/tela, 160 x 120 cm.

Em *Traça*, *Quieta!* e *Noiva*, podemos notar que os traços de cão anteriormente presentes nas mulheres-cão tornaram-se mais contidos.

O título *Traça* (fig.198) foi retirado do poema homônimo do escritor contemporâneo inglês Blake Morrison (1950). A figura feminina que representa essa personagem é muito mais vaidosa do que as mulheres anteriores, seu vestido cor-de-rosa num tom suave, com um laço na cintura, mais se assemelha ao de uma moça do que propriamente ao de uma mulher (esse vestido pertencia à mãe da artista). A sua configuração visual – corpo, rosto sonhador e delicado e a sua pose nos remetem à idéia de sedução. Ela parece estar a pensar em como seduzir um homem da melhor forma.

A pintura *Quieta!* (fig. 199) sugere uma temática mais contida, tanto é assim que os braços da figura da mulher estão presos dentro do seu vestido. Se levarmos em consideração o título da obra, “quieta”, podemos pensar que o vestido é metaforicamente uma espécie de camisa-de-força que alguém pôs nela a fim de refrear a sua violência latente.



Fig. 200 - Paula Rego. *A Noiva*, 1994. Pastel s/tela, 120 x 160 cm.

Surpreendente é finalizar a série da *Mulher-Cão* com uma pintura intitulada *A Noiva* (fig. 200), pois não sabemos ao certo se a figura feminina, tal como os cães domesticados, também terminou por se domesticar ou se o vestido de noiva serve para torná-la momentaneamente passiva. O certo é que, ao olharmos detalhadamente para a imagem de seu rosto, a sua expressão parece revelar uma ataraxia desconcertante. Afinal,

será que a mulher-cão foi finalmente domesticada ou será essa uma forma irônica de Paula Rego subverter o significado inicial que essa imagem pode suscitar? Se levarmos em conta um de seus comentários sobre a série, no qual ela diz que “[o] casamento é uma espécie de mortalha, não é?” (Macedo, 1999), provavelmente ficaremos com a segunda opção.

3.2. DIÁLOGOS VISUAIS ENTRE PAULA REGO E ALGUNS DOS MAIS INESQUECÍVEIS CONTOS DE FADAS

3.2.1. PAULA REGO REVISITA *PETER PAN*

Entre dezembro de 1992 e janeiro de 1993, Paula Rego apresentou uma exposição intitulada *Peter Pan & Other Stories* na *Marlborough Fine Art* de Londres, que incluía uma série de gravuras baseadas em *Peter Pan* de J. M. Barrie (1860-1937).

A artista entrou em contato pela primeira vez com a história de *Peter Pan* quando tinha cinco anos de idade. Ela foi presenteadada com o livro ilustrado por sua jovem ama, considerada por ela uma pessoa “entusiasmante e invulgar, que vinha de uma família pouco convencional” (Rosenthal, 2003: 76). A artista também declarou que essa foi a sua história preferida na infância por dois motivos: primeiro porque associava Peter Pan com a sua ama e segundo porque “era INGLÊS” (ibidem: 76).

A partir das declarações da artista, podemos perceber que as suas memórias afetivas encontram-se inextricavelmente ligadas ao romance de Barrie. Desse modo, o fato de trabalhar essa temática implicou lembrar-se de acontecimentos ligados a sua infância amorosa, como foi o caso da ama, fazendo com que muitas das imagens produzidas para a série estivessem fortemente ligadas a esses sentimentos.

Outra informação fornecida pela artista parece confirmar essa observação, pois ela também declarou que, para a produção da série, não releu o livro. Na realidade, pediu a um amigo que o lesse e assinalasse as cenas de que ela deveria tratar (ibidem: 76).

Em contrapartida, a artista leu e também se inspirou no livro de Andrew Birkin (1945) intitulado *The Lost Boys* (1979) para produzir a série. Segundo Rosenthal (2003: 75), o livro de Birkin analisa a complexa relação entre Barrie e os cinco filhos de Arthur e Sylvia Llewellyn Davies. Baseado na família Davies, mais precisamente nos cinco meninos, Barrie criou a fantástica história das crianças da Terra do Nunca. Ainda segundo Rosenthal, Barrie se dedicava com afinco a essas crianças e, assim, escreveu uma dedicatória enternecida destinada aos meninos. Tudo isso nos leva a crer que a peça¹⁰ *Peter Pan* tenha sido, na realidade, “uma carta de amor aos cinco rapazes, o que, como tal, faz dela um documento comovente e melancólico que descreve um mundo perdido e um quinteto de rapazes perdidos” (2003: 75).

Desse modo, podemos concluir que a série de gravuras de Paula Rego sobre *Peter Pan* foi baseada no entrecruzamento do seu repertório imagético, impregnado de memórias de infância, tanto suas quanto de seus filhos e netos, com a influência que o livro de Birkin exerceu na visão dela a respeito dos Meninos Perdidos.

Paula Rego acrescentou à história de Barrie uma boa dose de ironia. As gravuras da artista também tratam das relações familiares presentes na história. E, assim, muitas das imagens que produziu sobre pais e filhos ou adultos e crianças terminaram por se revelar um pouco cômicas, mas, na sua grande maioria, são imagens complexas que mostram o lado sombrio das crianças abandonadas ou perdidas, a insegurança do menino que não quer crescer e, sobretudo, a situação de Wendy, que tem a sua infância adiada para se tornar uma espécie de adulta e mãe prematuramente.

¹⁰ Segundo informação de Rosenthal (2003: 75), J. M. Barrie escreveu *Peter Pan* primeiramente sob a forma de uma peça de teatro em 1904 e somente mais tarde a peça foi editada em prosa e publicada em 1924.

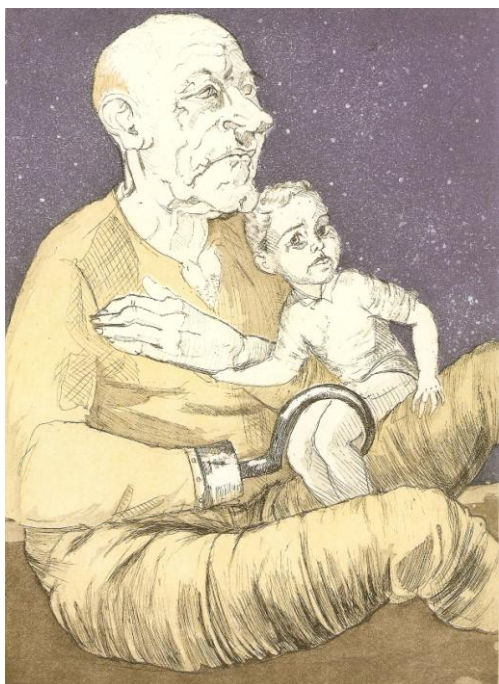


Fig. 201 - Paula Rego. *Captain Hook and the Lost Boy*, 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta. 27,9 x 20,1 cm.



Fig. 202 - Paula Rego. *Wendy and Hook*, 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta. 27,7 x 19,8 cm.

Paula Rego decidiu representar nessa imagem (fig. 201) a outra face do poder do Capitão Gancho. A artista desnudou o personagem dos elementos visuais que normalmente representam o seu poder – os cachos longos e negros da sua peruca, o seu peculiar chapéu, as suas roupas, meias e sapatos à moda antiga – para representar um Gancho velho, de pijama e careca. Contudo, a imagem do seu nariz pontiagudo e a expressão da sua boca são as mesmas que vemos na gravura em que ele foi representado com Wendy (fig. 202). Nessa imagem, por sua vez, ele aparece tradicionalmente representado com os seus acessórios. Mas então qual seria a outra face do poder de Gancho representado com o Menino Perdido?

Na primeira imagem, o capitão envolve o menino (sentado no seu colo) com o gancho, de forma a imobilizar as pernas do pequeno. Embora notemos que ele aperta a mão do menino contra o seu peito, como num gesto amoroso, na realidade, essa expressão demonstra o poder subjacente que existe na cena. Ou seja, o Gancho já velho que vemos nessa imagem não é mais capaz de impor o seu poder a um adulto jovem e forte. Diante disso, a interpretação que fazemos dessa imagem nos remete à opressão que certos adultos impingem às crianças e somente às crianças, porque elas são pequenas e fracas.

Já no caso da figura de Wendy com o capitão, a imagem nos remete à passagem do livro em que ele, de modo sarcástico, prepara uma cilada para capturar todas as crianças no esconderijo, aproveitando a ocasião para demonstrar ironicamente toda a dimensão do seu poder:

A Wendy, porém, sendo a última a sair, foi tratada de outro modo. Com uma delicadeza cheia de ironia, o Gancho saudou-a, levantando o chapéu e oferecendo-lhe o braço. Em seguida, levou-a até o local onde os outros já estavam a ser amordaçados. Ele fê-lo com um ar e com uma tal 'distinção', que a Wendy ficou demasiado surpreendida para poder gritar. Ela era apenas uma menina (Barrie, 2005: 153).

Barrie chega a escrever que a juvenzinha se sentiu (momentaneamente) fascinada por essa suposta demonstração de gentileza do capitão. Ele ainda narra que o deslize de Wendy se justifica em virtude da possível reação violenta do capitão caso ela recusasse a sua companhia. Não seria aqui também um caso de imposição de seu poder de adulto em virtude de ela ser “apenas uma menina”, portanto, impressionável, como fez crer Barrie? Contudo, note-se que a representação da Wendy de Paula Rego em nada lembra a descrição da Wendy de Barrie, pois, na imagem, ela não parece estar aterrorizada, pelo contrário, demonstra uma atitude autoconfiante, como se, de fato, não o temesse.

Na gravura *Wendy sewing on Peter's Shadow* (fig. 203), a artista criou um jogo semântico entre a imagem produzida e o título da gravura, com a imagem aludindo a um trecho específico da história. O que se pretende fazer notar é o jogo visual entre a sombra a ser costurada por Wendy em Peter e o jogo de luz e sombra que a artista imprimiu à cena principal.

Se pensarmos no simbolismo atribuído por Carl G. Jung (1875-1961) (2005) à sombra como sendo a representação simbólica do lado oculto do *eu*, que o indivíduo precisa reconhecer e aceitar a fim de obter o equilíbrio pessoal, poderemos compreender que, ao ter a sombra unida ao seu corpo, Peter passa a assumir a condição de humano. E, assim que tem a sua sombra cosida ao corpo, o lado negativo de sua personalidade (que todos temos) se revelou prontamente:

(...) [i]nfelizmente, já se esquecera de que devia essa grande alegria à Wendy. Pensou que tinha sido ele quem colara a sombra. – Que esperto que eu sou! – exclamou muito convencido.

(...) Para falar com toda a franqueza, nunca existiu um rapaz tão cheio de vaidade própria.

Mas, de momento, a Wendy estava chocada. – És um grande gabarola – disse ela, com todo o sarcasmo. – Como se eu não tivesse feito nada!... (Barrie, 2005: 36).



Fig. 203 - Paula Rego. *Wendy sewing on Peter's Shadow*, 1992. Gravura a água-forte e aguatinta, 27,8 x 20,1 cm.



Fig. 204 - Paula Rego. *Flying Children*, 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 19,9 cm.

A figura da fada Sininho (à esquerda da imagem) a presenciar esse acontecimento marca tanto a passagem para a nova condição de Peter quanto o perigo iminente de perdê-lo, pois, como se sabe, para Sininho, Wendy será a intrusa que colocará em risco as suas chances de ter Peter só para si.

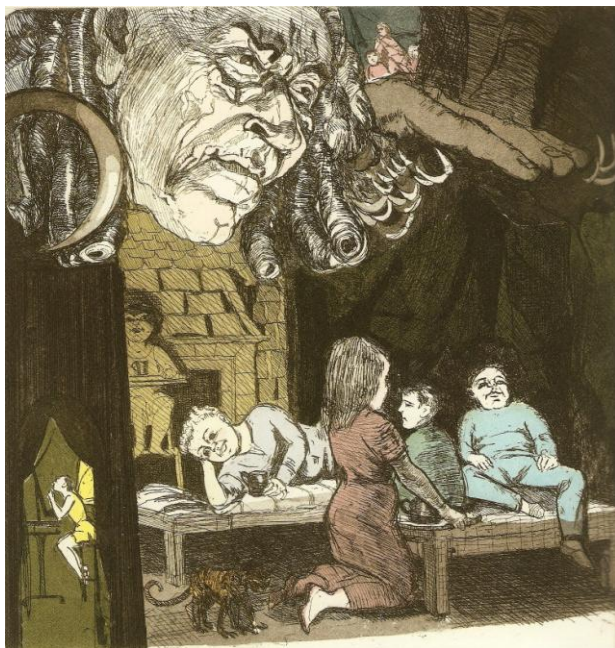


Fig. 205 - Paula Rego. *The House under the Ground*, 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinha, 27,9 x 27,6 cm.



Fig. 206 - Paula Rego. *Mermaid drowning Wendy*, 1992. Gravura a água-forte a cores 27,9 x 20,1 cm.

The House under the Ground (fig. 205) foi a imagem que a artista criou para representar a cena em que o capitão Gancho tenta entrar na casa das crianças, através da árvore oca que dá acesso ao esconderijo de Peter e dos Meninos Perdidos. Ela representou o gancho do capitão de forma ameaçadora e a imagem de sua mão a tentar passar pelo buraco da árvore confere um ar de suspense à cena.

No lado esquerdo da imagem, podemos observar a fada Sininho representada tranquilamente no seu quarto em frente ao espelho, enquanto Wendy encontra-se a cuidar dos meninos, sendo observada por Peter, que está acordado, diferentemente da cena de Barrie, na qual ele está a dormir nesse momento.

A imagem arquetípica de Wendy no papel de mãe não poderia ter sido melhor representada, sobretudo, ao fazer um contraponto com a imagem da jovem apaixonada Sininho na frente do espelho.

Na gravura *Mermaid drowning Wendy* (fig. 206), a artista representou o momento em que uma sereia tenta afogar Wendy. A imagem que ela criou para representar a sereia foge completamente às descrições das sereias feitas por Barrie, que as descreveu como

jovens criaturas muito bonitas, além de também não aludir à imagem mitológica das sereias como criaturas belas.

Por outro lado, o autor também classifica as sereias como criaturas enigmáticas e pouco confiáveis. Pelas próprias palavras de Barrie: “(...) não pensem que as sereias eram amigas deles, antes pelo contrário” (2005: 103).

E, assim, a artista captou visualmente muito mais esse elemento do que o elemento da beleza física delas. Segundo Rosenthal, a artista revelou inclusive que a imagem da sereia foi “parcialmente [baseada] na sua mãe” (2003: 82).

A configuração visual do céu escuro e estrelado estabelece um profundo contraste com a imagem no primeiro plano que trata da cena entre Wendy e a sereia. O desenho dos longos braços e das longas pernas da menina em descanso assinala a sua momentânea fragilidade, contrariando a representação que a artista criou de Wendy ao longo da série como uma jovem forte e autoconfiante.

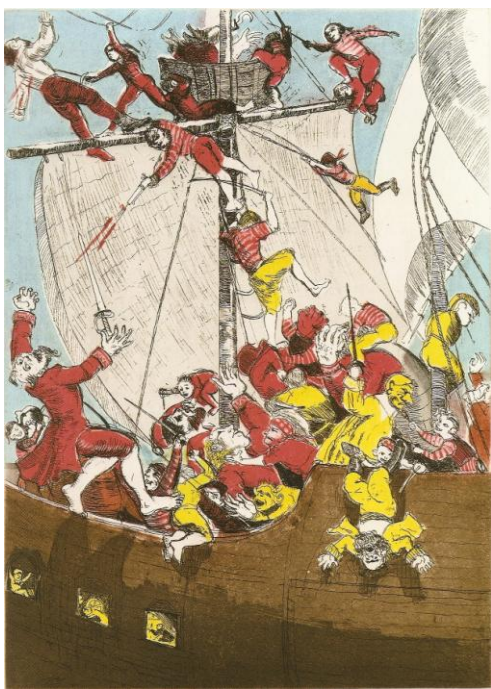


Fig. 207 - Paula Rego. *Boys and Pirates fighting*, 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,9 x 20 cm.

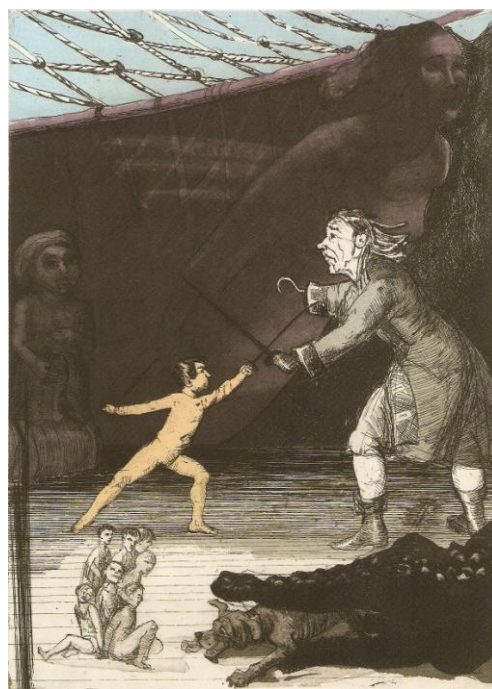


Fig. 208 - Paula Rego. *Hook and Peter*, 1992. Gravura a água-forte a cores e aguatinta, 27,7 x 20 cm.



Fig. 209 - Paula Rego. *The Return*, 1992.
Gravura a água-forte a cores e aguatinha,
27,8 x 27,7 cm.



Fig. 210 - Paula Rego. *Wendy's Song*, 1992.
Gravura a água-forte a cores e aguatinha,
13,8 x 13,8 cm.

Conforme Paula Rego declarou, *The Return* (fig. 209) é a sua imagem favorita da série, pois, em suas palavras, “é a mais mágica e a mais violenta” (Rosenthal, 2003: 84). Efetivamente, a configuração visual do cenário nos remete a uma encenação teatral, com direito a cortina e tudo. Podemos interpretar que o conteúdo violento referido pela artista não se configura como uma representação violenta no sentido tradicional de lutas, sangue, morte ou qualquer coisa assim. Acima de tudo, a violência da cena está relacionada com a condição de órfão de Peter Pan e com a separação dolorosa da idéia de mãe, que ele pôde experimentar através da figura materna que Wendy representou para ele, e para todos os Meninos Perdidos.

A imagem da cortina também serve para evidenciar o universo doméstico e familiar representado através da ama Nana, que é um cão, da figura do pai (dentro da casa da Nana), da imagem da criada e dos móveis e dos acessórios que reforçam a idéia de um lar habitado por uma família. Tudo isso contrasta com um belíssimo céu azul e estrelado com a imagem do navio ao fundo, o que assinala o elemento fantástico e mágico da condição de Peter Pan, que, desolado, despede-se de todos. Mesmo tendo a sombra costurada agora ao corpo, sugerindo a condição de um ser humano completo, ele continua sendo um menino sem mãe e esse é certamente o motivo que faz com que não queira

crescer, preferindo continuar sendo criança para se sentir protegido e admirado no seu universo fantástico da Terra do Nunca.

3.2.2. DIÁLOGOS VISUAIS ENTRE PAULA E REGO E WALT DISNEY

Enquanto ainda estava a trabalhar na série da *Mulher-Cão*, Paula Rego foi convidada para participar, ao lado de alguns outros artistas e realizadores, da exposição comemorativa do centenário do cinema intitulada *Spellbound: Art and Film*, na *Hayward Gallery*, em Londres (1996).

O objetivo da exposição consistia em desenvolver um diálogo visual entre a arte e o cinema. Como já foi mencionado, o cinema foi desde sempre uma das grandes paixões da artista, sobretudo os filmes de Walt Disney (1901-1966) assistidos na infância. E, assim, ela decidiu produzir suas obras a partir do filme de Disney, *Fantasia* (1940), especificamente com os personagens do trecho da Dança das Avestruzes.

A artista produziu oito grandes pinturas a pastel, expostas em conjunto como um só trabalho, nas quais ela dá seguimento às novas possibilidades temáticas exploradas primeiramente na série da *Mulher-Cão*.

Diferentemente das avestruzes dançarinas de Disney, que foram baseadas em imagens de mulheres a dançar, adaptadas, em seguida, na forma de animais com o objetivo de fingir que são mulheres, as dançarinas avestruzes de Paula Rego foram representadas como mulheres reais, com todos os seus atributos humanos, mas mantendo-se a sua animalidade, tanto de forma emblemática quanto de forma interiorizada, o que ecoa o elemento animalesco presente nas mulheres-cão.

Elas são mulheres dotadas de expressão, que assumem sem nenhum receio suas imperfeições físicas, seus corpos robustos e, acima de tudo, que reclamam o direito de viver sua sexualidade plenamente. De forma semelhante às mulheres-cão, mas de maneira mais otimista, elas também desejam ser reconhecidas, por isso, não se importam em demonstrar certa avidez para agradar, conforme seu desejo de serem amadas ou, mais

precisamente, acabam por demonstrar “uma falta de jeito bem-intencionada mas de onde não está ausente uma certa auto-estima” (Rosengarten, in: Machado, 1998: 30).



Fig. 211 - Paula Rego. *Avestruzes Dançarinas* do Filme 'Fantasia' de Disney, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.

Embora essas mulheres estejam vestidas de bailarinas, seus corpos denotam uma falta de sintonia com a dança. Percebemos que não são de fato bailarinas. Sendo representadas como mulheres mais velhas, com seus tutus negros, sapatilhas de pontas e laços cor-de-rosa nos cabelos, elas relembram como era ser uma menina vestida de bailarina.

Em espaços pictóricos predominantemente quadrados, elas se comprimem umas às outras contra a superfície do quadro, articulando um *ballet* orgiástico de figuras grotescas e ao mesmo tempo melancólicas, que em vão se esforçam por voar. A profusão das camadas de tule das saias parodia de maneira hilária a plumagem das avestruzes. Empavonadas, essas mulheres esticam seus braços muito mais como harpias mitológicas do que como as avestruzes, que metem a cabeça num buraco quando pressentem o perigo iminente. Acima de tudo, essas mulheres sobrevivem às vicissitudes do tempo, como num “coro mudo e envelhecido e cujos sapatos de cetim novos e brilhantes não conseguem disfarçar a tristeza da vida” (Pointon, in: Rosengarten, 2004: 80).

As *Avestruzes Dançarinas* são pinturas produzidas por uma artista-mulher que se empenhou em contar mais um capítulo da história das mulheres. Nesse caso, o capítulo da história das mulheres mais velhas ou até mesmo das mulheres idosas, e por que não?

Geralmente desprezada ou, quando muito, escassamente representada, a temática das mulheres mais velhas não foi um assunto que tenha despertado o interesse dos artistas masculinos. Nas poucas vezes em que isso se deu, foi de forma depreciativa ou

moralizante e, ridicularizando as mulheres e anulando qualquer expressão da beleza e sexualidade próprias dessa época da vida (fig. 212). Muitos artistas retrataram a senescência da mulher de maneira decadente, como o prenúncio da morte. Vida, juventude, sexo e beleza sempre andaram de mãos dadas como qualidades a ser valorizadas na tradição ocidental nas representações visuais das mulheres (fig. 213).



Fig. 212 - Francisco de Goya.
Les Vieilles ou O Tempo e as Velhas,
1810-1812. Óleo s/tela, 181 x 125 cm.

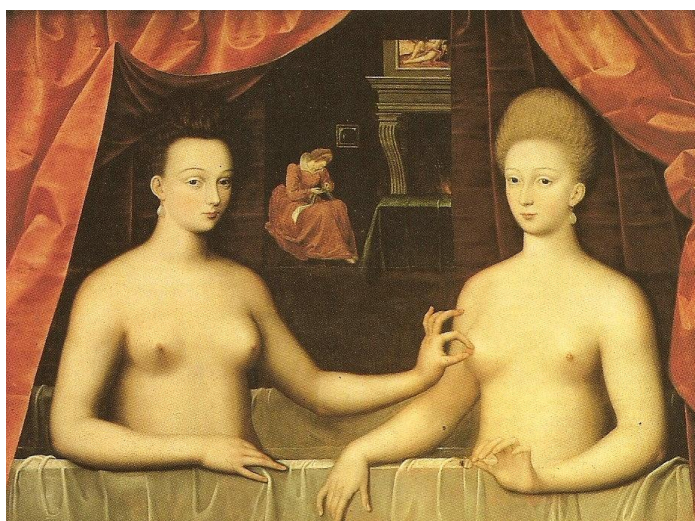


Fig. 213 - Escola de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées e sua Irmã no Banho*, c. 1592. Óleo s/madeira, 96 x 125 cm.

Entretanto, sempre existiram exceções e um caso digno de ser mencionado é o do pintor Vincent van Gogh (1853-1890). Numa carta dirigida ao irmão Theo, ele descreveu a relação com sua modelo da seguinte forma:

(...) Eu nunca tive cooperação (da parte de um modelo) tão preciosa como a desta mulher feia e gasta. Para mim, é bonita e encontro nela exatamente tudo quanto preciso. A vida já passou por ela e deixou-a marcada pelo sofrimento e por um destino adverso. Agora posso tentar alguma coisa com ela. Enquanto o solo não está lavrado, não se pode cultivar. Ela está lavrada – por isso encontro nela mais coisas do que numa infinidade de seres não lavrados (Hess, 1989: 45).

Cada qual à sua maneira, tanto Paula Rego como van Gogh, com agudo poder de observação, enxergaram beleza onde normalmente outros só enxergaram feiúra. Isso é

muito comum em pessoas que não conseguem ir mais além da superfície das aparências e nem sequer ousam se libertar dos estereótipos.

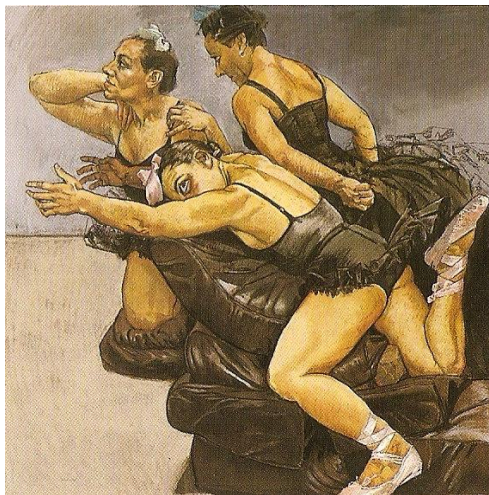


Fig. 214 - Paula Rego. *Avestruzes Dançarinas* do Filme 'Fantasia' de Disney, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.

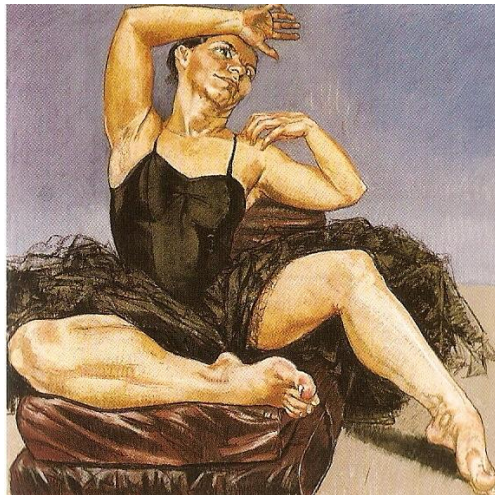


Fig. 215 - Paula Rego. *Avestruzes Dançarinas* do Filme 'Fantasia' de Disney, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.

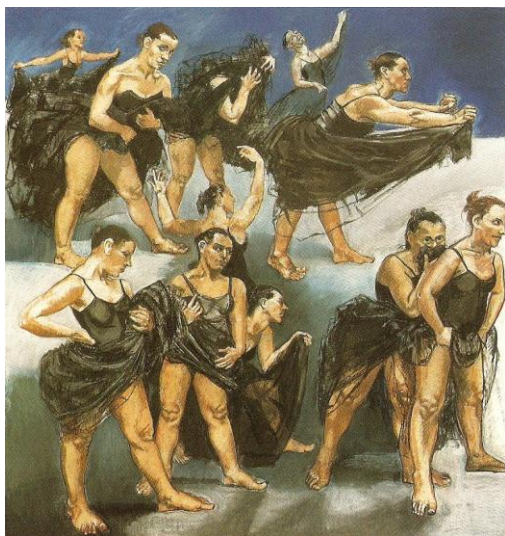


Fig. 216 - Paula Rego. *Avestruzes Dançarinas* do Filme 'Fantasia' de Disney, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 162 x 155 cm.

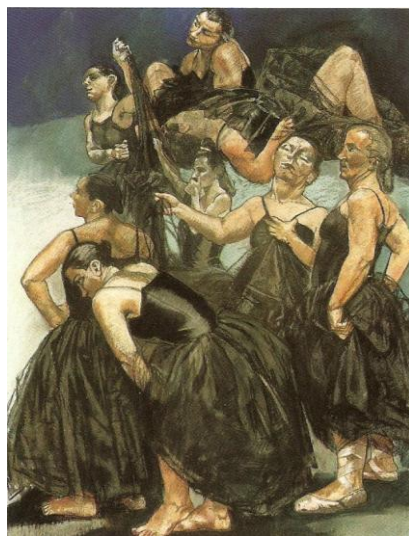


Fig. 217 - Paula Rego. *Avestruzes Dançarinas* do Filme 'Fantasia' de Disney, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.

De acordo com a artista, as *Avestruzes Dançarinas* são figuras grotescas. Essa designação pretende distingui-las da caricatura. O grotesco, ao contrário da caricatura, relaciona-se com o lado secreto, sombrio e, sobretudo, vulnerável do ser humano, mas

pode, no entanto, ser sobreposto ao senso de humor (Warner, 1999: 183), marca indelével das obras da artista. Segundo ela mesma:

[a]s avestruzes já estão velhas, mas ainda têm esperança de levar uma beijoca... Por isso, quando acordam estendem os braços à espera do beijinho. Mas ninguém vem. Então, tentam dar uma esvoaçadela e depois caem, bêbedas. Cômico e triste (Gastão, 2002).



Fig. 218 - Paula Rego. *Avestruzes Dançarinas do Filme 'Fantasia' de Disney*, 1995. Tríptico, Pastel s/papel montado em alumínio, cada painel 150 x 150 cm.

O corpo feminino visto como grotesco “(o corpo grávido, o corpo velho, o corpo irregular) e como indisciplinado quando solto na esfera pública” (Russo, 2000: 72) torna-se potencialmente subversivo porque ousa ultrapassar as fronteiras estabelecidas do espaço privado (apartado socialmente) para se apresentar na sua inteireza tal como é, subvertendo toda uma tradição clássica de representação do corpo feminino.

Para complementar as *Avestruzes Dançarinas* para a *Spellbound*, Paula Rego produziu outras pinturas relacionadas com os filmes de Disney *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938) e *Pinóquio* (1940).

3.2.2.1. A HISTÓRIA DA BRANCA DE NEVE SEGUNDO PAULA REGO

A versão mais difundida no Ocidente acerca da história de *Branca de Neve e os Sete Anões* basicamente foca a relação problemática entre uma perversa *madrasta* ciumenta e a sua boa e pura *enteada*. Entretanto, como averiguou Marina Warner a respeito desse conto, os irmãos Grimm alteraram versões anteriores que haviam recolhido, “em que a mãe de Branca de Neve sofria de um assassino ciúme da filha e a perseguia” (1999: 243).

Desse modo, a partir da edição de 1819, eles introduziram a madrasta no lugar da mãe biológica de Branca de Neve, preocupados com os efeitos nocivos no imaginário das crianças ao se depararem com a visão de uma mãe atormentando a própria filha.

Freud foi buscar na mitologia clássica, especificamente no mito de Édipo, uma representação simbólica para trabalhar o problema crucial da infância – o desejo de desposar o genitor do sexo oposto. De acordo com Bruno Bettelheim, o “mito de Édipo nunca é vivenciado como uma advertência para não nos prendermos a uma constelação edípica” (2006: 49). Antes de tudo, esse conflito torna-se inevitável, uma vez que nascemos e somos criados como filhos de dois pais. Sendo assim, uma “criancinha fica completamente envolvida num conflito edípico enquanto realidade inevitável de sua vida” (ibidem: 49).

Uma criança não só deseja desposar o genitor do sexo oposto, como também entretece veementemente fantasias acerca disso. O mito de Édipo é capaz de revelar o que sucede quando esse desejo se torna realidade – mas a criança ainda não pode abandonar totalmente “as fantasias de desejo de desposar um dos pais em algum tempo futuro” (ibidem: 49).

Ao introduzir a perversa madrasta e retirar da história a figura da mãe em Branca de Neve, os irmãos Grimm conservaram intacta a representação da mãe bondosa. Isso pode atenuar a culpa que as crianças sentem por seus pensamentos destruidores acerca da mãe. De acordo com Bettelheim, essa seria “uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe” (ibidem: 86).

Por outro lado, Marina Warner observa que “[p]aradoxalmente, a melhor das intenções possíveis pode contribuir para a ausência das mães nos contos” (Warner, 1999: 243). Mas esse não é o caso de *Branca de Neve*, como justificado anteriormente. A ausência das mães nos contos de fadas pode despertar outras fantasias nas crianças, por vezes, elas não compreendem de modo satisfatório a ausência de um papel tão importante como o da mãe na vida delas, por outras, como no caso do filme de Disney, *Bambi*, a morte da mãe é decorrente de um disparo de um impiedoso caçador, tornando essa cena bastante violenta para a criança. Mas também é certo, como atestam alguns estudiosos, que a exposição de histórias que retratam a morte através da linguagem dos contos pode demonstrar para as crianças o lado real e doloroso da vida através da fantasia, despertando-as para a possibilidade de superação, como no caso do próprio *Bambi*, que sobrevive, tornando-se um adulto mais feliz.

Seja como for, a série da *Branca de Neve* de Paula Rego foca o embate sexual entre a Branca de Neve e a sua madrasta. O motivo central da série foi baseado no ciúme, tanto por parte da filha edipiana quanto por parte da substituta de sua mãe – a madrasta mordaz. As duas disputam a atenção sexual do sexo oposto (pai e amante, ausentes em todas as imagens), através de seus atributos físicos.

A vaidosa madrasta, demonstrando insegurança quanto à sua arma para vencer a disputa – a beleza –, consulta regularmente o espelho para aferir se continua sendo a mais bela. Contudo, em certa ocasião, o espelho aponta Branca de Neve como sendo a mais bela, o que significa que ela perdeu a disputa. Inconformada com a derrota, a ira e a inveja se apoderam inteiramente dela, que só vislumbra uma saída para esse conflito. Obviamente, a única solução é fazer desaparecer a ameaçadora Branca de Neve.

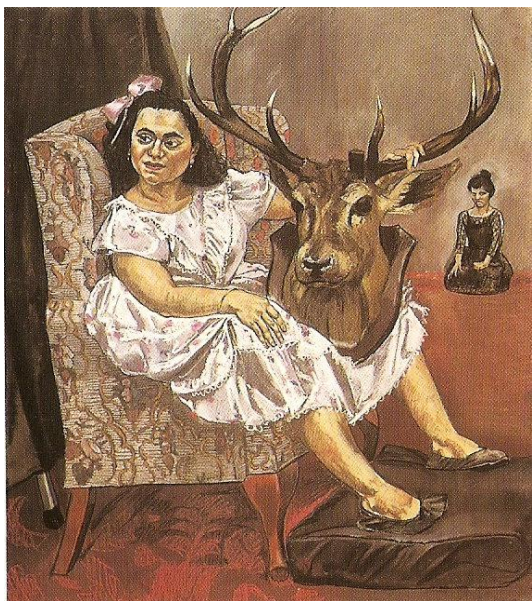


Fig. 219 - Paula Rego. *Branca de Neve a brincar com o Troféu do Pai*, 1995. Pastel s/papel 1995. montado em alumínio, 170 x 150 cm.



Fig. 220- Paula Rego. *Branca de Neve e a Madrasta*, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.

Branca de Neve a brincar com o Troféu do Pai (fig. 219) torna-se uma pintura provocadora ao representar a figura da Branca de Neve trajando um vestido de seda branco (aludindo à virgindade e ao desconhecimento sexual), o que lhe imprime um ar pueril que rapidamente é solapado por sua pose enigmática de desafio sexual. Nessa cena, a madrasta encontra-se em desvantagem, pois não pode competir com a jovialidade de Branca de Neve. Possivelmente por isso, a artista representou a madrasta ajoelhada, “impotentemente minúscula ao fundo” (Bradley, 2002: 79).

Em contrapartida, em *Branca de Neve e a Madrasta* (fig. 220), a impotente madrasta da pintura anterior, aqui se torna uma presença ameaçadora para Branca de Neve. A representação visual do contato físico (mínimo) entre as duas, através do gesto das mãos das duas figuras, denota a ojeriza que uma sente pela outra. Essa cena é extremamente violenta para Branca de Neve. Possivelmente a madrasta esteja a inspecionar algum indício que revele a experiência sexual da jovem. Além disso, podemos concluir que, no fundo, através desse gesto invasivo, quem viola a intimidade de Branca de Neve é a própria madrasta.

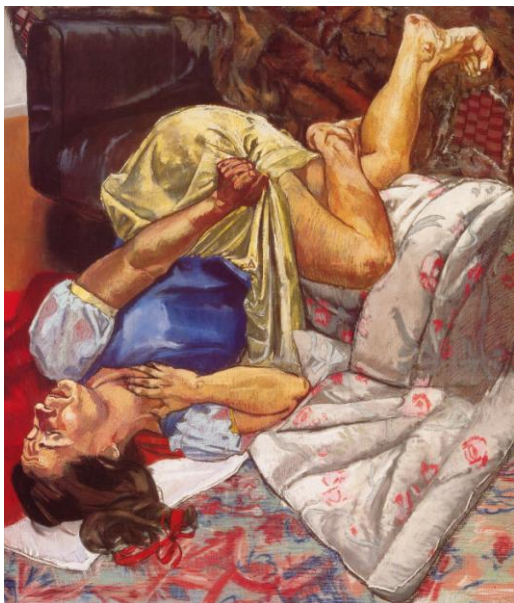


Fig. 221 - Paula Rego. *Branca de Neve engole a maçã envenenada*, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.



Fig. 222 - Paula Rego. *Branca de Neve no cavalo do Príncipe*, 1995. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.

A imagem da Branca de Neve ao cair desacordada quando come a maçã envenenada (fig. 221) certamente deve ser a imagem mais lembrada pela maioria das crianças que conhecem essa história. A ansiedade delas acerca dessa cena termina por se justificar porque ficam à espera de que o bem triunfe sobre o mal.

Na história, o bem triunfa sobre o mal quando o príncipe encantado salva Branca de Neve com um beijo, casando-se com ela a seguir. No caso da narrativa visual de Paula Rego, essa cena não existe, pois certamente aqui ela não foi salva pelo príncipe andrógino de Disney, ela triunfou (fig. 222) porque venceu a madrasta ao superar o seu complexo de Édipo.

3.2.2.2. A REINTERPRETAÇÃO DE PAULA REGO ACERCA DA HISTÓRIA DE PINÓQUIO

Completando os trabalhos para a *Spellbound*, Paula Rego produziu três obras a pastel sobre o filme de Pinóquio.

Segundo Italo Calvino, a história original de Pinóquio foi escrita na forma de episódios pelo italiano Carlo Collodi (1826-1890) para o *Giornale per i Bambini* [Jornal para as Crianças] de Roma, a partir de 1881, reunindo-os em formato de livro em 1883 (in: Collodi, 2004: 209).

Desde então, Pinóquio tem encantado milhões de crianças por todo o mundo. Basicamente, a história fantástica descreve as vicissitudes de um boneco de madeira que sonha em ser um menino de verdade. Mas, para conseguir isso, precisa cumprir a promessa que fez à Fada Azul de praticar o bem, ser um menino responsável e dizer sempre a verdade para merecer ser metamorfoseado em menino. Depois de muitos tropeços, Pinóquio finalmente se redime de seus erros provando que pode ser responsável e, assim, a fada o transforma num menino.

Paula Rego faz a sua interpretação da história de Pinóquio e representa visualmente os personagens – Gepeto, Pinóquio, a Fada Azul, a Raposa e o Gato –, de forma humana e contemporânea.



Fig. 223 - Paula Rego. *Gepeto a lavar Pinóquio*, 1996.
Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.

Em *Gepeto a lavar Pinóquio* (fig. 223), a artista transformou o idoso Gepeto da história num homem bem mais jovem e vestido de forma comum e atual. Diferentemente do que acontecia no conto, aqui ele foi representado mais como um talhante do que propriamente como um entalhador de madeira.

A expressão do seu olhar demonstra certa angústia com o destino de Pinóquio que se avizinha: transformar-se em humano é também entrar para um mundo paradoxal de dor e de amor.



Fig. 224 - Paula Rego. *A Fada Azul sussurrando para Pinóquio*, 1996. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 110 cm.

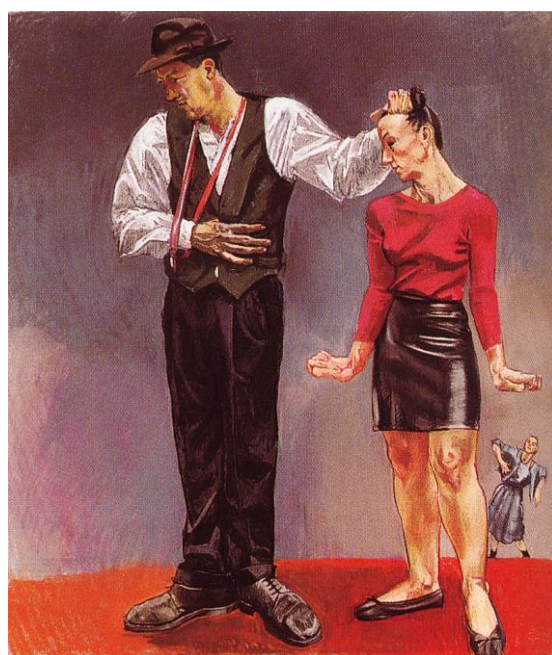


Fig. 225 - Paula Rego. *Hey-diddley-dee an Actor's Life for Me*, 1996. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.

A imagética tradicional das boas fadas dos contos, ora representadas como simpáticas velhinhas, ora como belas criaturas, na representação da artista (fig. 224), dá lugar à imagem de uma mulher tão real e humana como qualquer mortal. O menino Pinóquio do desenho parece sentir medo. Estando nu e com as mãos fortemente apertadas, ele demonstra estar tenso, prevendo as vicissitudes que encontrará pelo caminho a partir de agora.

Em *Hey-diddley-dee an Actor's Life for Me* (fig. 225), a artista subverte totalmente a representação visual dos personagens. A Raposa e o Gato foram transformados em seres humanos. Como observa Romana Petri, eles “são nitidamente um casal, e, pelo menos, como escolha de substantivos, um macho e uma fêmea” (in: Collodi, 2004: 199).

Na história de Collodi, eles são personagens ardilosos, egoístas e desonestos que vivem a ludibriar os ingênuos. Provavelmente, a artista deve ter pensado em representá-los como humanos porque essas características correspondem muito mais às pessoas do que aos animais.

O Gato transformado em homem também assume o seu lado de macho dominante e, por isso, agarra os cabelos da Raposa (transformada em mulher) como uma forma de deixar bem claro quem tem o poder e quem é submisso. Ao fundo, podemos visualizar a figura da Fada Azul a olhar a cena completamente desconcertada. A fada possivelmente se sente impotente, mesmo com seus poderes mágicos, diante dessa cena. Afinal, terão as fadas alguma fórmula mágica para anular o poder opressor do patriarcado?

Diferentemente das outras séries da artista nas quais ela explorou os contos infantis, aqui não há os elementos fantásticos. Provavelmente isso ocorreu porque os dramas que Pinóquio vivencia na história são absolutamente reais e atemporais. Ou seja, como bem observa Romana Petri, “[n]ão serve de nada comportar-se bem se o Bem não domina o mundo. Que o aprenda rapidamente o recém-rapaz” (in: Collodi, 2003: 75). Bem-vindo ao mundo real dos humanos, Pinóquio!

3.3. O CRIME DO PADRE AMARO DE EÇA DE QUEIRÓS REVISITADO POR PAULA REGO

3.3.1. NOTAS SOBRE EÇA DE QUEIRÓS E O ROMANCE

Eça de Queirós (1845-1900) ocupa um lugar de relevo na literatura portuguesa. Sobejamente notório e admirado nos países lusófonos, como também em outros, seus livros romperam as fronteiras lingüísticas e foram traduzidos e editados em diversos países.

O Realismo/Naturalismo literário de Eça foi influenciado pelos paradigmas literários franceses, sobretudo por autores como Gustave Flaubert (1821-1880), Honoré de Balzac (1799-1850) e Émile Zola (1840-1902) (Reis, in: Queirós, 2005: 7-16).

A marca definitiva do Realismo/Naturalismo queirosiano reside na ironia mordaz como crítica à sociedade pequeno-burguesa portuguesa do século XIX. Para isso, ele desenvolveu uma técnica que denominou “processo”, que consistia em criar e desenvolver um estilo próprio em consonância com as novas idéias estéticas da época.

O romance *O crime do Padre Amaro* foi escrito em três sucessivas versões em decorrência das inquietações sociais e das exigências estéticas que permeavam o desenvolvimento do pensamento e da escrita do autor.

A primeira versão foi publicada em 1875, na *Revista Ocidental*. A versão logo foi rejeitada por Eça, que publicou em 1876 uma nova versão já em formato de livro e mais longa do que a primeira. Entretanto, em 1880, saiu a terceira versão do romance, que ainda sofreu, em 1889, uma reedição, consagrando definitivamente o livro.

Esse período de amadurecimento intelectual e estilístico se deu na mesma época em que ele esteve mais próximo da sua militância crítica e reformista da sociedade portuguesa dos últimos decênios.

3.3.1.1. A HIPOCRISIA DA PEQUENO-BURGUESIA PORTUGUESA PRESENTE EM *O CRIME DO PADRE AMARO*

No livro, o autor lança um olhar acrimonioso sobre o modo hipócrita como uma comunidade beata age publicamente segundo os ditames religiosos enquanto que, no âmbito da esfera privada, tudo isso era relegado para segundo, senão para último plano.

Numa escrita instigante, permeada por ironias mordazes, o autor tece a urdidura do amor proibido, porque ilícito, entre o padre Amaro e a jovem Amélia. Ambientado na provinciana cidade de Leiria (que Eça conhecia bem, pois tinha sido por algum tempo administrador do concelho), o romance descreve uma sociedade deteriorada, basicamente em função da manutenção das aparências, ou seja, publicamente o convívio social era permeado por trocas de gentilezas, mas que, na verdade, não passavam de favores concedidos, nos quais, reiteradamente se vislumbrava o próprio benefício. A troca de favores era uma prática comum tanto no âmbito político quanto no âmbito do clero, que, afinal, se entrelaçavam a fim de legislar em causa própria.

O cunho anticlerical do romance atua como a espinha dorsal construída por Eça para inscrever, na história de amor clandestina entre os personagens principais – o eclesiástico e a jovem virgem –, uma adequada conjuntura sócio-afetiva, com o propósito de revelar as fraquezas morais de uma comunidade que *fala* em nome da moral cristã como o princípio norteador de sua conduta e, entretanto, *age* de modo completamente oposto. Na verdade, Eça não propõe nenhuma nova moral, pois a debilidade moral da pequena Leiria, retratada através das intrigas políticas e do caso de amor pecaminoso, só é criticada pelo fato de não ter nenhuma sustentação em virtude de sua própria precariedade.

O clero normalmente é caracterizado de forma negativa. O autor cria e descreve uma diversidade de tipos de personalidade, que vão desde padres imperiosos, licenciosos, mexeriqueiros, covardes, oportunistas, egoístas, glutões até o raiar da hipocrisia. Paradoxalmente, podemos afirmar que os sete pecados capitais foram capciosamente

representados no clero. Já nas primeiras linhas do romance, Eça dá o tom do seu anticlericalismo. A seguir, um trecho ilustrativo dessa afirmação:

[f]oi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*. (...) Ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. (...) Nunca fora querido das devotas: arrotava no confessionário... (2005: 19).

Em virtude da morte do pároco, Amaro por meios sub-reptícios foi nomeado o novo pároco de Leiria, pois foi por influência do conde de Ribamar, conselheiro de Estado e genro da falecida condessa de Alegros, que Amaro foi transferido da paróquia pobre em Feirão, na Gralheira, para Leiria.

Ao chegar a Leiria, Amaro se instala como hóspede na casa da beata Sra. Joaneira, a viúva, que mantém uma relação ilícita há anos com o cônego Dias, que, por sua vez, a sustenta financeiramente. A filha da Sra. Joaneira, Amélia, é uma jovem bonita e piedosa, cortejada por João Eduardo, escrevente do notário, que, no entanto, não é correspondido por Amélia com o mesmo entusiasmo.

Desde a primeira vez que se encontram, Amélia e Amaro se sentem profundamente atraídos um pelo outro e, desde então, dá-se início a uma série de situações em que eles trocam olhares ardentes e se derretem em atenções e gentilezas mútuas. Depois dos serões, dos jogos de *quino* e das cantarolas diárias na Rua da Misericórdia, onde se reúnem as beatas e a “padraria”, Amélia e Amaro, cada qual em seu quarto, eram absorvidos por suas fantasias eróticas e pelo desejo ardente que consome a ambos. Contudo, esses devaneios são momentaneamente atravessados por alguma hesitação e culpa, mas que não tardam a desaparecer em meio à desmesurável excitação que não dará trégua aos dois até que finalmente se concretizará a relação carnal entre eles.

Eça introduz no romance a personagem Dionísia, que desde então assume um papel de suma importância no desenvolvimento da história. Ele a descreve como uma mulher decadente que, em outros tempos, havia sido bonita e tido muitos amantes, entretanto, naquela altura da vida, era já uma matrona. Também era calculista, pois cobrava para fazer os “arranjos”, ou seja, para promover os encontros secretos entre

amantes e entendia de partos e abortos. Enfim, a Dionísia queirosiana parecia reunir as características de uma feiticeira medieval.

Amélia e Amaro começaram a se encontrar secretamente na casa do sineiro – o Tio Esguelhas – (graças à Dionísia que propôs a idéia), com a desculpa de Amélia levar luz espiritual e ensinar orações à pobre filha paralítica do sineiro, Totó, que se encontrava entrevada na cama. No início, Amélia demonstrava sentir compaixão pela paralítica. No entanto, com o decorrer do tempo, Totó foi se sentindo cada vez mais atraída por Amaro, e, assim, passou a recriar veemente a atitude despudorada deles, que subiam para o quarto a fim de se entregarem um ao outro. O ciúme a corroía por dentro, transtornando a pobre Totó, que dirigia vitupérios aos dois, comparando-os aos cães: “Lá vão os cães! Lá vão os cães!”, ou “Passa fora cão! Passa fora cão!” (Queirós, 2005: 273).

Essa situação deixou Amélia completamente aterrada, e os dias de *rendez-vous*, como Eça denominou esses encontros, passaram a ser para ela muito menos interessantes do que no início, pois para a impressionável e piedosa Amélia, Totó seria metaforicamente um sinal da desaprovação de sua madrinha Nossa Senhora das Dores. O curioso é que ela não se culpava por cometer o pecado da concupiscência, entregando a Amaro a sua virgindade, pois “[s]acrificaria mais ainda por ele, pelos delírios que lhe dava”, porém, o que ela não conseguia deixar de temer imensamente era a ira divina, “as vinganças de Nosso Senhor” (ibidem: 288). A idéia da possibilidade da perda do Paraíso a transtornava profundamente, a ponto de imaginar os piores castigos recaindo sobre sua vida ainda nesse mundo, como uma forma de maldição.

Consumida pela culpa, ela divide com Amaro as suas penas enquanto ele, muito arditamente, aproveita-se da ocasião para impor a sua influência clerical ao tentar fazê-la crer que, sendo ele um legítimo “embaixador de Deus” (ibidem: 270) possuía o dom do perdão e da misericórdia, o que os absolvía de qualquer pecado. Essa foi a ocasião oportuna que ele encontrou para se vingar do seu sentimento de inferioridade masculina por ser um padre, pois invejava o mundo secular que poderia, a qualquer momento, arrancar Amélia dele, “[p]ensava as vezes que ela se fatigaria com o tempo, dum homem que não lhe satisfazia as vaidades e os gostos de mulher, sempre metido na sua batina negra, com a cara rapada e a coroa aberta” (ibidem: 269).

Inesperadamente, Amélia engravida e as soluções mais descabidas são ventiladas para esconder a gravidez e o filho. Depois de muitas suposições, finalmente, Amaro e o cônego decidem que Amélia deve se retirar da cidade e ir para a Ricoça com a irmã beata do cônego – D. Josefa – a fim de ter o filho em segredo.

Dessa maneira, Amélia e D. Josefa partem para a Ricoça. O cônego Dias e o padre Amaro haviam planejado ludibriar a irmã, argumentando que Amélia havia se perdido com um homem casado e que ela, como boa cristã e devota que era, deveria guardar segredo quanto à gravidez da jovem, caso contrário, poderia ser severamente castigada pelo Senhor, pois o destino lhe havia incumbido a missão de ser complacente com a pobre perdida.

Na Ricoça, Amélia passou por todos os tipos de constrangimentos devido aos maus modos de D. Josefa. Os dias de exílio tornaram-se o pior suplício de sua vida, atormentada por terrores e crises de consciência, ela tinha desagradáveis pesadelos que lhe remetiam à perda do Paraíso. Sentia-se abandonada por Amaro, que preocupado em não levantar suspeitas, a abandonava à própria sorte.

Enfim, é chegado o momento do parto e Amélia, quando recupera a consciência devido ao esforço do parto, pede para ver a criança. Quando é informada que ela não se encontra mais lá, fica desesperada e entra em convulsão. O doutor Gouveia resolve sangrá-la, entretanto, a experiente Dionísia, que acompanhava o parto, fica horrorizada com aquela atitude: “sangrar a rapariga naquele estado é querer matá-la... Que ela tinha perdido pouco sangue é verdade... Mas nunca se sangra ninguém em semelhante momento. Nunca, nunca!” (Queirós, 2005: 377). Devido a uma série de complicações, infelizmente, Amélia sucumbe.

Amaro entregou o filho à Carlota, uma ama de criação, ou melhor, uma *tecedeira de anjos*, pessoa encarregada de dar fim à vida dos bebês, pois nenhuma criança entregue a ela sobrevivia. Mesmo estando consciente desse fato, ele entregou o filho a ela. Contudo, ao tomar conhecimento da morte de Amélia, tenta em vão recuperá-lo.

O romance está longe de se configurar como uma autêntica tragédia, pois não há heróis ou vilões. O autor não poupa ninguém e, com a sua célebre ironia cáustica, corrompe-os a todos (Rosengarten, 1999: 08). Para ele, todos os personagens daquela

comunidade retratavam de algum modo o pensamento corrupto e hipócrita de um contexto cristão do século XIX em Portugal.

O final do romance não se concretiza com o grande tumulto da desgraça. O desfecho ocorre depois de passado algum tempo, quando Amaro, já longe de Leiria, dá seguimento à sua vida (equivocada) de sacerdócio e, num reencontro com o cônego Dias em Lisboa, afirma ambigualmente só querer desde então confessar mulheres casadas.

É precisamente no final do romance que Eça nos leva a supor que irá destinar uma crítica moral a Amaro. Entretanto, ao analisarmos com mais atenção, poderemos concluir que seguramente estaremos equivocados, pois, antes de tudo, o desfecho do livro nos aponta para a seguinte conclusão: além da morte, a vida segue o seu rumo sem grandes mudanças porque as pessoas seguem sendo as mesmas. Como ilustra Amaro ao responder ao cônego sobre sua intenção inicial em exilar-se de tudo aquilo, “[q]ue quer você, padre-mestre?... Naqueles primeiros momentos... Olhe que me custou! Mas tudo passa...” (Queirós, 2005: 394).

Compreendemos que Amaro desde o início não foi capaz de agir honestamente consigo próprio, reformulando sua vida e enfrentando a difícil (mas necessária porque coerente) decisão de rever sua vocação equivocada. A sua escolha pela comodidade levaram a uma série de erros, culminando na morte de Amélia e de seu filho. Como esperar, então, que, no final do romance, ele tenha uma mudança de atitude?

Aquela paixão que parecia incoercível foi esmorecendo até pertencer apenas a um devaneio do passado. Nem um dos mais ingovernáveis sentimentos humanos (a paixão) foi capaz de fazer com que ele repensasse seriamente sua trajetória e, enfim, tomasse uma decisão radical em sua vida. Mais uma vez ele não agiu, limitando-se a fazer aquilo que aquela sociedade considerava “normal” e obviamente o que para era mais cômodo para ele. Com isso, Eça nos faz refletir sobre a idiossincrasia humana, que raramente é capaz de atrever-se a mudanças drásticas, pois a nossa disposição mais comum é de nos acomodarmos à esgarçada calma de um ciclo monótono e infundável. Afinal, essas são características muito humanas, fazendo com que a vida também seja feita de muitos lugares-comuns.

3.3.1.1.1. A OPOSIÇÃO ENTRE O FEMININO E O MASCULINO EM *O CRIME DO PADRE AMARO*

A estrutura narrativa do romance foi concebida segundo a caracterização de dois núcleos divergentes e ao mesmo tempo convergentes, porque interdependentes, que se dividem entre homens e mulheres pondo, em relevo a intrincada relação entre os gêneros e revelando o oportunismo característico de ambos.

O núcleo feminino retratado por Eça basicamente se define por mulheres beatas, piedosas, alcoviteiras, traiçoeiras e dissimuladas. Em contrapartida, o núcleo masculino é composto por homens mundanos, vaidosos, destituídos de moral, interesseiros e corruptos.

Fundamentalmente, a relação entre os sexos foi estruturada a partir da manipulação de interesses calcada no paternalismo. Aos homens era permitido gozar uma liberdade incontestável, ocupando uma posição de comando em toda a sua dimensão – tanto pública como privada. Já as mulheres eram submissas tanto à religião quanto às relações familiares e sociais, pois a sociedade portuguesa do século XIX, para além de coibir a sua liberdade, também não lhes permitia desenvolver a razão. Assim, elas eram encorajadas apenas a desenvolver o seu lado emocional. A família e a religião deveriam ser os dois pilares de sustentação na vida delas.

Torna-se visível a relação de dependência, submissão e desprovemento racional das mulheres através da correspondência estabelecida por Eça, na qual as mulheres seriam a personificação da emoção enquanto os homens, como herdeiros legítimos da racionalidade e da sabedoria, seriam inculcados desde muito cedo a pensar e agir *pelas* mulheres. Diante disso, a oposição entre a razão e a emoção é disseminada pelo autor através de inúmeros exemplos que atribuem características próprias a cada gênero. Porém, nas mulheres essas características são invariavelmente mais negativas.

As mulheres são associadas ao obscurantismo pela sua debilidade inata de caráter e pela falta de discernimento, elementos suficientes para torná-las seres impressionáveis e suscetíveis de acontecimentos inexplicáveis à luz da razão. Para ilustrar essa afirmação,

destacamos um diálogo entre o cônego Dias e o abade Ferrão como exemplo de uma das visões mais comuns acerca da mulher portuguesa no século XIX, sob o ponto de vista masculino:

(...) uma coisa que só sucede às mulheres? É só a elas, cuja malícia é tão grande que o próprio Salomão não lhes pôde resistir, cujo temperamento é tão nervoso, tão contraditório que os médicos não as compreendem. É só a elas que sucedem prodígios!... O colega já ouviu de ter aparecido a nossa Santa Virgem a um respeitável tabelião? Já ouviu dum digno juiz de direito possuído do Espírito Maligno? Não. Isto faz refletir... E eu concluo que é malícia nelas, ilusão, imaginação, doença, etc... (Queirós, 2005: 280).

Esse pequeno recorte do romance serve para demonstrar o quanto a maioria das mulheres portuguesas daquela época ainda estava associada ao irracionalismo, ao descontrolo dos sentimentos, aos disparates dos nervos, enfim, ao desequilíbrio ocasionado pela carência da razão.

3.3.2. O CRIME DO PADRE AMARO SEGUNDO PAULA REGO

Paula Rego desenvolveu a série de pinturas sem se ater à cronologia narrativa do romance. As obras foram sendo executadas segundo a sua própria interpretação da história em consonância com a necessidade pessoal de ir materializando nas obras os enredos que ia criando.

A série é composta por dezesseis telas executadas a pastel. Para o desenvolvimento das obras, foram elaborados minuciosos estudos prévios constituídos por desenhos de modelo vivo, envolvendo a utilização de detalhados figurinos e a cuidadosa criação de composições visuais de forte impulso narrativo.

O elemento paródico é introduzido de forma irônica pela artista na série, assumindo uma expressiva dimensão simbólica e visual. A utilização da paródia como dispositivo irônico (Hutcheon, 1989: 73-79) torna-se um eficiente mecanismo para

subverter um conjunto de normas estéticas e históricas, que legitimaram a supremacia do gênero masculino na história da arte, como veremos detalhadamente mais adiante.

Uma significativa informação nos é dada por Bradley a respeito do ingresso do modelo masculino como um dos personagens principais da série. Ela descreve como a artista se sentiu bastante atraída pela idiossincrasia da complexa personalidade de Amaro, ficando de tal modo “fascinada pela idéia de que o curso da vida de um homem pudesse ser determinado pelo poder de uma vocação em relação à qual ele não sentia qualquer empenho” (Bradley, 2002: 87), justificando-se, assim, a introdução do personagem Amaro.

Em escassas ocasiões, Paula Rego tinha adotado em seus trabalhos um personagem central masculino, pois, como é sabido, a presença masculina em seus quadros se concretiza através da ausência física. De fato, uma presença pode se tornar obsedante através da frequência de sua ausência, modo pelo qual o ausente passa a ser constantemente recordado em virtude da sua não presença.

Além disso, como faz notar Rosengarten a esse respeito, decerto “a masculinidade (...) [ao] ser cunhada pela sua ausência é talvez a mais subversiva de todas as inversões de papéis” (Rosengarten, 1999: 10) que a artista alguma vez tenha proposto. Desse modo, ela inaugura um novo enfoque ao propor um confronto físico entre os elementos masculino e o feminino na série. Essa decisão também coincidiu com uma nova relação de amizade, vinda de um homem que não se incomodava em posar para a artista como modelo.

3.3.2.1. HOMENAGEM E APROPRIAÇÃO: DOIS CAMINHOS POSSÍVEIS PARA SUBVERTER O PATRIARCADO

Paula Rego se dedicou por dois anos (1997-98) à feitura da série *O Crime do Padre Amaro*. Essas pinturas executadas a pastel foram expostas pela primeira vez em 1998, na *Dulwich Gallery*, a galeria pública mais antiga de Londres, célebre por seu rico acervo em obras européias do século XVII.

O ponto de partida para a temática da série foi originado pelo desejo da artista de homenagear o pai. Em conversa com Rosengarten, ela revelou pela primeira vez (1998), que as histórias que tinha ouvido na infância não haviam sido contadas exclusivamente por mulheres. Disse que seu pai também lhe contava histórias e, sobretudo, lia-lhe poesias, descrevendo minuciosamente esses momentos com muita compenetração. Recordou-se especificamente que nessas ocasiões havia todo um ritual a cumprir, do qual retirava um grande bem-estar. Esses momentos edificantes reverberam incessantemente em todos os seus trabalhos (Rosengarten, 1999: 05), como podemos comprovar através dessa afirmação: “[l]embro-me, pois, de o meu pai se sentar, de abrir o livro para me mostrar as imagens, e da minha excitação. É isto que está nas minhas pinturas. Em todas elas. Tudo vem daí” (ibidem: 05).

Eça de Queirós, durante muito tempo, foi tido por alguns como um autor quase maldito num país de forte tradição católica em virtude de seu indubitável anticlericalismo. O escritor foi apresentado à jovem Paula Rego por seu pai, que o admirava por seu espírito crítico e por sua capacidade de perceber os meandros e os meios sub-reptícios de ação de uma sociedade corrompida, pois essa conjuntura social não passava incólume ao olhar agudo de Eça. Como corolário, a artista, ao voltar-se para a obra do autor, presta um significativo tributo ao pai, por haver despertado nela, desde muito jovem, a importância do senso crítico, para tentar compreender a realidade de uma conjuntura social.

Ao mesmo tempo em que o homenageia, ela também lança um olhar contundente e provocador em direção a um reexame da construção da representação da ordem patriarcal. Para tanto, o processo que cria para desenvolver a tarefa que se propõe segue a própria lógica que estrutura e sustenta o modelo. A artista passa em revista os dispositivos históricos que consagraram o cânone do patriarcado na arte para, em seguida, de forma paródica apropriar-se deles. Como observa Rosengarten, “[a]parece como uma marca de maturidade da artista o fato de poder finalmente abraçar a Grande Tradição, a partir de fora e subvertê-la a partir de dentro” (ibidem: 10).

Alexandre Pomar, em artigo publicado no jornal *Expresso* (in: Rosengarten, 2004: 94), em 1999, sobre a nova série da artista, nos conta que ela, que já admirava o artista

espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), tinha ficado encantada com as obras dele expostas na galeria, entre elas *Madonna do Rosário* (fig. 226), a *Menina com Flores* (fig. 227) e *Dois Rapazes do Campo e um Miúdo Negro* (fig. 228).

Pomar nos informa que, no catálogo da exposição da artista na *Dulwich*, escrito pelo diretor do museu, afirma-se que nas obras de Murillo estabelece-se um jogo enigmático quanto à natureza de seus personagens, pois, geralmente, eles são vistos como moças e crianças da rua, com feições e gestos “amáveis e até sentimentais, mas a um olhar mais atento as expressões parecem ambíguas e as figuras estão envolvidas por misteriosas sombras” (in: Rosengarten, 2004: 10).



Fig. 226 - Murillo. *Menina com Flores*, 1665-70. Óleo s/tela, 121,3 x 98,7cm.



Fig. 227 - Murillo. *Dois Rapazes do Campo e um Miúdo Negro*, 1660. Óleo s/tela, 168,3 x 109,8 cm.



Fig. 228 - Murillo. *Madonna do Rosário*, 1679-80. Óleo s/tela, 200 x 128,2 cm.

O diretor do museu segue observando que Murillo possuía um interesse especial por assuntos como a juventude e a beleza, pois, para o pintor, elas são continuamente intimidadas pela decadência e pela mortalidade. Esse dualismo de encanto e perigo, somados aos outros elementos já citados anteriormente, formam um conjunto de referências que a artista também utiliza (se apropria) para elaborar a sua resposta à tradição herdada do patriarcado, com a série *O Crime do Padre Amaro*.

Paula Rego também escreveu no catálogo da exposição e, nele, diz o quanto ficou sensibilizada com a vestimenta dos rapazes vestidos como mendigos nas pinturas de

Murillo, bem com o vestuário dos personagens em geral com seus veludos e rendas, conferindo às pinturas um aspecto visual particularmente interessante. Desse modo, ela se interessou em utilizar esses elementos de extrema riqueza visual na série em questão, possibilitando-a a pensar num “drama em trajes de época (*‘a costume drama’*)” (Pomar, in: Rosengarten, 2004: 10), como revelou no catálogo.

E vai ser justamente o elemento da indumentária dos personagens na série que assumirá a função catalisadora das informações principais para essas pinturas. Em outras palavras, através do tributo ao pai, ela reexamina tanto a tradição da literatura masculina através de Eça quanto a tradição da pintura ocidental masculina através de Murillo. Mas, então, por que o vestuário assumiria a função catalisadora desses elementos? Porque existe um elo entre toda a dimensão visual da configuração das rendas, das pregas e das texturas dos veludos e as precisas descrições do fascínio do personagem queirosiano pela indumentária feminina. A representação simbólica do vestuário assume a dianteira da ação, passando a representar a concretude da presença feminina de forma obsedante na vida de Amaro. Esse subsídio muito revelará sobre a problemática ausência de sua mãe e o decorrente comprometimento do seu desenvolvimento psíquico.

A diversidade de possíveis significados e múltiplas interpretações que advém dessa relação nos oferece pistas do fetichismo que ronda Amaro e que se torna reconhecível conforme vão surgindo situações que envolvem a indumentária dos trajes, dos tecidos, das cores, dos sons e das texturas das roupas. O uso dessa indumentária pode assumir inúmeras finalidades como, por exemplo, o aliciamento, a corrupção, o afeto, a perturbação, a instigação ao pecado, abrangendo um amplo leque de finalidades sociais, sociais, sexuais e estéticas. Tudo isso funciona como um fio narrativo a ligar Eça, Murillo e Paula Rego.

A estrutura narrativa de Eça desde o início do romance pressupõe dois núcleos de ação em clara oposição entre homens e mulheres, que interagem ativamente para o desenvolvimento da trama, traçando uma cartografia sentimental e política e assinalando as fronteiras dos dois gêneros.

Paula Rego, por sua vez, subverte a oposição binária (masculino ou feminino) manifesta na obra de Eça e “convida a um reexaminar de uma crise de categorias mais

generalizada” (Rosengarten, 1999: 12), ganhando em amplitude temática ao tratar de assuntos que também envolvem outras categorias de oposição, como a juventude ou a velhice, a autoridade ou a obediência, o bem ou o mal, a castidade ou a indecência, a inveja ou a compaixão, a dependência ou a independência, o amor ou a violência, a culpa ou o perdão e a presença ou a ausência, se tornam exemplos de um conjunto de elementos presentes nessas obras.

Ao subverter o princípio da oposição binária, a artista anula a idéia de categoria que classifica os elementos dividindo-os em isso *ou* aquilo. Para ela, a idéia de categoria consiste na relatividade do ponto de vista que é analisado, portanto, é sempre isso *e* aquilo. Diante disso, podemos reconhecer o processo que se instala nas obras a partir da desconstrução do modelo androcêntrico, que historicamente privilegiou *uma* categoria (masculina) em detrimento de *outra* (feminina), ou seja, tudo aquilo que fosse diferente do paradigma androcêntrico era rotulado e tratado como o *outro*.

Por certo, como pertinentemente observa Rosengarten, antes de qualquer coisa, o que essa série em realidade nos mostra “é, acima de tudo, o interior mais profundo do próprio coração: as regiões mais íntimas e mais escuras que [ela] já alguma vez explorara” (1999: 10).

3.3.2.1.1. QUANDO O SAGRADO E O PROFANO SE IMISCUEM

Se considerarmos o adjetivo “sagrado” e concordarmos em lhe atribuir como sinônimo o adjetivo “inviolável”, novamente poderemos ligar Eça de Queirós, Sebastian Murillo e Paula Rego.

A Eça o sentido de “sagrado/inviolável” que lhe destinamos decorre da ruptura de um modelo clerical imiscuído no espaço doméstico e na política de um universo pequeno-burguês oitocentista português. Não se pode ignorar o cunho político que Eça atribuiu ao romance, mesmo porque as relações amorosas também se encontram calcadas numa disputa política envolvendo homens e mulheres. Nesse contexto, se pensarmos que, nas

décadas de 1870-80, o mundo encontrava-se banhado pelos preceitos do positivismo, além de qualquer conotação pessoal do autor em relação ao clero, subjaz, no romance, a força de um pensamento moderno assente no desenvolvimento do paradigma científico (metaforicamente profano, porque não divino) e na aposta da sua capacidade em resolver os conflitos da sociedade moderna.

De modo significativo, a racionalidade positivista influenciou o pensamento e a estética queirosiana, sobretudo quando associada à sua visão anticlerical. Dentro desse contexto, Eça não parecia interessado em propor um paradigma moral em detrimento de outro, ele parecia muito mais empenhado na edificação de uma ética calcada na autoconsciência social, na qual cada indivíduo deveria se reconhecer como um agente social operando ativamente a fim de promover a emancipação e o bem-estar social.

O anticlericalismo queirosiano (não ateuista) critica o recrudescimento da moral religiosa apoiada no medo e na imposição de uma doutrina obscurantista por considerá-la perniciosa para o progresso da sociedade.

Como corolário, o romance queirosiano “viola” um grupo de regras prescritivas calcadas no fanatismo beato ao criticar de forma irônica o obscurantismo dos valores morais que nortearam o comportamento social de uma parcela da pequeno-burguesia portuguesa do século XIX. Por fim, o autor deixa patente a sua incredulidade quanto à autoridade institucional – a Igreja.

Quanto a Murillo, temas como a juventude e a beleza são constantemente ameaçados pela decadência e pela mortalidade, pressupondo, desse modo, uma forma de violação. Admitindo que a juventude e a beleza sejam sagradas porque pertencentes à idéia de belo e, portanto, ao âmbito do divino, a decadência, por sua vez, torna-se o elemento que viola o belo, consumindo-o a até a sua morte. Sendo a morte uma questão de tempo, portanto, inexorável, é precisamente nesse momento, quando a beleza e a juventude se transformam em feiúra e velhice, que ela assume seu aspecto profano, violando o aspecto sagrado da vida.

Já na série de Paula Rego, não existe uma separação entre o sagrado e o profano no sentido maniqueísta que encerra a oposição binária entre os personagens do romance ou o elemento ameaçador de Murillo. O que existe, no caso da artista, é uma violação das

normas estabelecidas que orientam o patriarcado. Portanto, para ela, torna-se absolutamente compreensível e necessário violar o que à primeira vista parece inviolável, ou seja, o “passado como Tradição – assumindo-se como o Cânone na história da arte”, que, como argumenta Griselda Pollock, “é usado para justificar o *status quo* do presente” (in: Macedo, 2002: 212). Esse Cânone foi legitimado pelos mecanismos históricos que validaram os grandes mestres nas artes – pintura e literatura –, perpetuam-se através da herança masculina, da paternidade que o acolhe, julga, legitima e inscreve na História da Arte.

Nesse horizonte, a artista intervém diretamente na representação do “passado não como um continuum ou um desenvolvimento, mas como conflito, política, lutas no campo de batalha da representação pelo poder” (ibidem: 212) que estruturam as relações de gênero.

Se, no romance de Eça, existe um narrador que conta uma história e, nas pinturas de Murillo um pintor que cria imagens artísticas, no caso de Paula Rego, as suas obras possuem uma narradora que revisita um romance e uma artista que revisita a história da arte com vistas a criar as suas próprias imagens artísticas e a sua própria narrativa, de modo a elaborar um contradiscurso que pretende desterritorializar o âmbito do patriarcado como valor universal.

Ao sacudir o cânone por questionar a ordem patriarcal e os discursos que o legitimam, a artista reivindica um espaço/tempo que foi apagado, tornado invisível pela ação dos códigos hegemônicos, que, durante muito tempo, ditaram as regras de funcionamento da cultura ocidental, forjando uma hierarquia na qual os homens assiduamente ocupam o topo da pirâmide. Às mulheres foi destinado o papel de objeto de representação de uma cultura construída e destinada aos homens. A própria história das mulheres e da arte de mulheres foi escrita pelos homens segundo a sua visão, pois eram detentores dessa mesma cultura.

Desse modo, Paula Rego se propõe a recontar uma história de amor sob o ponto de vista de uma artista mulher e para isso, cria um universo pictórico habitado por mulheres. Afinal, a história de Amaro encontra-se circunscrita num universo de mulheres, literalmente *entre as mulheres*: há o falecimento da mãe, a adoção da marquesa e o intenso

contato com as criadas, a casa da Sra. Joaneira, as beatas, a ingerência de Dionísia “instalada no seu segredo” (Queirós, 2005: 249) e o caso amoroso com Amélia.

Diferentemente do Amaro queirosiano, o Amaro de Paula Rego é, sobretudo, um homem que revela a sua interioridade sofrida, deixando gradualmente cair o véu que esconde uma pessoa com seus conflitos de consciência e a sua personalidade complexa.

A Amélia de Paula Rego difere também da personagem queirosiana, pois, para a artista, ela é acima de tudo uma mulher em toda a sua dimensão e, como tal, torna-se absolutamente compreensível “legitimar o seu desejo (de mulher)” (Rosengarten, 1999: 25). É justamente isso que identificaremos nas obras da artista a seguir.

3.3.2.1.2. ENTRE AS MULHRES – O PAPEL DAS MULHERES NA INFÂNCIA DE AMARO

A infância de Amaro foi tragicamente marcada pela morte precoce de seus pais. Órfão aos seis anos de idade, continuou a viver na casa da Marquesa de Alegros, que havia sido a patroa de seus pais. Sua mãe trabalhava como criada de quarto, chegando a ser “quase uma amiga da senhora marquesa” (grifo nosso) (Queirós, 2005: 34), que, em consideração a ela, adotou tacitamente o pequeno.

O ambiente doméstico em que Amaro cresceu era permeado de religiosidade, visto que a marquesa era uma fervorosa católica.

Em decorrência da aparência física “amarelada e magrita” (ibidem: 35) do pequeno, parecia à Marquesa que o mundo exterior lhe seria hostil e que, na verdade, como já lhe chamavam os criados de “*mosquinha-morta*”, Amaro não reuniria as qualidades necessárias para se tornar um homem capaz de enfrentar seu próprio destino. Em consequência disso, ela se empenhou desde logo a direcioná-lo rumo ao sacerdócio.

Ele era também uma criança medrosa e muito tímida que dormia aos pés de uma ama velha. Os seus momentos de maior liberdade e intimidade eram passados com as criadas que

(...) feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijocavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contato com os corpos, com gritinhos de contentamento. (...) vestiam-no de mulher, entre grandes risadas; ele abandonava-se, meio escarlate nas faces. As criadas, além disso, utilizavam-no nas suas intrigas umas com as outras; era Amaro, o que *fazia as queixas*. Tornou-se enredador, muito mentiroso (Queirós, 2005: 35).

Amaro costumava se divertir no quarto das criadas e um de seus prazeres preferidos consistia em remexer nas gavetas das cômodas e revirar as peças de roupas, especialmente as saias lhe despertavam uma profunda curiosidade. Apreciava também tirar as traças dos vestidos das Virgens aos sábados, enquanto limpava a capela da marquesa em Carcavelos.

Em várias passagens do romance, o escritor põe em relevo o entrelaçamento inextricável entre Amaro e o vestuário. Ele descreve em detalhes as sensações físicas e visuais que esse elemento despertava no personagem, bem como seus fantasiosos encontros amorosos com mulheres. Nessas ocasiões, a dimensão do vestuário assumia um papel de destaque. Assim, a hipótese de um fetichismo simbólico ganha força, sobretudo, se atentarmos para o fato significativo de Amaro mais tarde vir a ser um sacerdote e, portanto, de sua identidade masculina estar vinculada ao uso da sotaina.

Poderemos notar que essa espécie de fetichismo simbólico que absorve Amaro incide, sobretudo, nas saias, que são uma das representações simbólicas da mulher mais elementares culturalmente.

O termo fetichismo simbólico utilizado nesse texto não se encontra diretamente restrito ao conceito psicanalítico de fetiche desenvolvido por Freud, pois, antes de qualquer coisa, o termo aqui utilizado pretende levantar uma hipótese interpretativa quanto ao significado subjacente, que pode existir a propósito da frequência em que o escritor utiliza o elemento do vestuário na descrição do personagem.

Portanto, aqui, o fetichismo simbólico consiste em substituir a perda de uma pessoa amada por um objeto ou parte de seu corpo como uma forma de compensar a sua perda. No caso do menino Amaro, ao perder a mãe, ele não soube lidar diretamente com o desaparecimento dela e, não dispondo de condições emocionais suficientes para elaborar essa perda e de ninguém em particular que o auxiliasse nesse processo, acabou

por desenvolver um mecanismo simbólico para tentar amenizar o vazio afetivo decorrente do desaparecimento da mãe. Paralelamente a isso, o intenso contato com o universo feminino desde muito pequeno nos leva a supor que essa exposição tenha sido o modo mais conveniente que ele encontrou para construir toda uma rede de substituições para o seu objeto de amor perdido.

Diante disso, torna-se significativo observar a qualidade da relação interativa entre o pequeno Amaro e o universo feminino. De acordo com a descrição de Eça, podemos claramente notar que o pequeno havia se tornado um brinquedo, uma autêntica diversão para as mulheres daquela casa.

Aos treze anos de idade, a Marquesa de Alegros faleceu, deixando registrado em seu testamento seu desejo de que o jovem Amaro, quando completasse quinze anos, entrasse para o seminário a fim de se ordenar sacerdote.

Contudo, com a morte da Marquesa, Amaro foi viver com um tio na Estrela até completar quinze anos, quando então entraria para o seminário. Na casa do tio, começou a se confirmar a sua falta de vocação para o sacerdócio, visível através do seu incisivo interesse pelas mulheres, fazendo com que os seus devaneios eróticos se tornassem mais freqüentes e mais contundentes. Entretanto, sendo Amaro uma criatura de pouca força de vontade e iniciativa, preferindo o conforto e a “estabilidade” que a vida eclesiástica poderia lhe oferecer, aceita passivamente o sacerdócio, pois “convinha-lhe aquela profissão em que se fala baixo com as mulheres, – vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante” (Queirós, 2005: 37).



Fig. 229 – Paula Rego. *Entre as Mulheres*, 1997.
Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 130 cm.

Em *Entre as Mulheres* (fig. 229), Paula Rego cria uma sobreposição de tempos e espaços ambíguos, anulando a idéia de cronologia temporal ao representar Amaro já adulto, numa cena que remete simultaneamente à infância e à idade adulta. Esse dispositivo atua de forma a dilatar uma memória do passado, que ao mesmo tempo é uma realidade do presente, pois na casa da Sra. Joaneira reunia-se um grupo todas as noites de fervorosas beatas e da “padraria” para os serões e os jogos de *quino* e, Amaro revivia as sensações de sua infância na casa da marquesa em que vivia cercado de criadas, ou seja, entre as mulheres.

No campo esquerdo do quadro, vemos uma figura feminina que podemos interpretar como sendo a imagem arquetípica da mãe perdida de Amaro. A figura nos transmite maturidade e serenidade através de seu olhar compenetrado, a sua postura física nos inspira segurança, sobretudo, se a associarmos à robustez de suas botas. Um notável efeito visual é obtido graças à luz e à textura que a claridade de sua roupa impregna no campo esquerdo da tela, representando visualmente a naturalidade da sensualidade.

Já no campo direito, pode-se notar a voluptuosidade de uma figura representando uma mulher mais jovem devido à sua pose. Ela nos remete a Amélia, desejando,

provocando e exibindo desafiadoramente a sua juventude e a sua beleza a Amaro. A roupa utilizada pela figura de Amélia nos oferece pistas sobre a sua pureza sexual, ou seja, a pureza de uma jovem virgem. Contudo, o gesto expressivo de sua mão, o pescoço à mostra e seu olhar desafiador, deixam transparecer o seu desejo sexual.

Essa cena parece produzir uma dupla satisfação para Amaro, em decorrência da atmosfera ambígua que se forma a partir da representação paralela da maternidade e do desejo sexual.

Um dos principais dilemas de Amaro é a confusão de papéis que estabelece entre a maternidade, implicada metaforicamente na idéia de castidade e na segurança do sacerdócio, e o intenso desejo sexual pelas mulheres. Ele sente que sua masculinidade é vulnerável, ameaçada por seu sentimento de inferioridade em relação aos outros homens, que seriam livres para exercer sua sexualidade publicamente.

Na obra, a oposição binária é subvertida em função da justaposição da maternidade e do desejo sexual, da juventude e da maturidade.

Paula Rego dispõe Amaro no centro do quadro, literalmente *entre as mulheres*. A expressão de seu rosto nos reporta à expressão do rosto dos bebês satisfeitos depois de ter seus desejos atendidos. Torna-se instigante a sensação de prazer e de proteção que Amaro demonstra sentir recostado no tecido que a figura à sua esquerda costura. Isso nos remete precisamente à idéia de que o fetiche dele por roupas se concretiza nessa cena, literalmente *entre as saias*, inclusive aquela com a qual ele se encontra vestido.

A figura da jovem à direita pisa sutilmente na ponta da saia xadrez de Amaro, como se estivesse a insistir que ele abandone a ilusão do seu objeto de amor perdido (fetichizado simbolicamente pelas saias) e desfrute concretamente do seu desejo sexual, vislumbrando nela uma mulher e não uma imagem fetichizada de um objeto perdido.

3.3.2.1.3. SOLIDÃO, TENSÃO E DESEJO EM A CELA, POLEIRO, À JANELA E NO DESERTO

Amaro vê na jovem a oportunidade de manter uma relação muito oportuna, digase de passagem, com uma moça jovem, bonita e extremamente governável, sem que, para isso, se sinta verdadeiramente ameaçado na sua condição de pároco.

Em contrapartida, Amélia vislumbra em Amaro um representante legítimo do Senhor, fazendo com que a sua condição de sacerdote o torne mais desejável aos seus olhos.

A relação amorosa ilícita entre eles não é exclusividade dos personagens principais do romance. Eça deixa implícito, logo no início do romance, a relação amorosa clandestina, coincidentemente entre a Sra. Joaneira e o Cônego Dias, chamado por Amaro de “*padre-mestre*” (Queirós, 2005: 54), denotando a proximidade da relação entre os dois. Com o decorrer dos capítulos, Amaro finalmente descobre a relação clandestina entre a Sra. Joaneira e o Cônego Dias. Num primeiro momento, ele se sente um tolo enganado por aquelas pessoas que lhe pareciam tão honestas. Entretanto, rapidamente, é consumido por pensamentos carnavais, “ser o amante da rapariga, como o cônego era o amante da mãe! (...) dois padres e as duas concubinas, (...) dava àquele homem amarrado pelos votos uma satisfação depravada!” (ibidem: 90).

A bela Amélia criada pelo autor é uma criatura piedosa que foi educada num ambiente de devoção doentia por mulheres beatas, além disso, a jovem também é sensual, saudável e emotiva. Destituída de senso crítico, submete-se à paixão e à ilusão de um amor louco que se apossa de todos os seus atos, submetendo-o aos caprichos de seus instintos e tornando-a completamente submissa às diretrizes de Amaro.

Como hóspede na casa da Sra. Joaneira, eles passam a compartilhar o mesmo espaço físico, que não tarda a se tornar o lugar de devaneios e desejos ardentes. As paredes que os separam, as janelas, as portas, enfim, os elementos espaciais passam a ter um significado metafórico no texto queirosiano. Em seus tórridos desejos, Amaro e Amélia, cada qual em seu quarto, criam entre eles uma espécie de código imaginário, no qual a excitação e a fantasia provocam uma diversidade de imagens e de situações de

desnudamento, de carícias e de prazer, tornando o desejo e a espera, impossíveis de serem contidos. A título de exemplo, uma passagem do texto segundo os pensamentos de Amaro:

[q]uando percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro olhares gulosos, como para perspectivas dum paraíso: um saiote pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara sobre o baú, eram como revelações da sua nudez, que lhe faziam cerrar os dentes, todo pálido. (...) e só pensava então na doçura infinita de lhe dar um beijo na brancura do pescoço, ou morder-lhe a orelhinha (Queirós, 2005: 84).

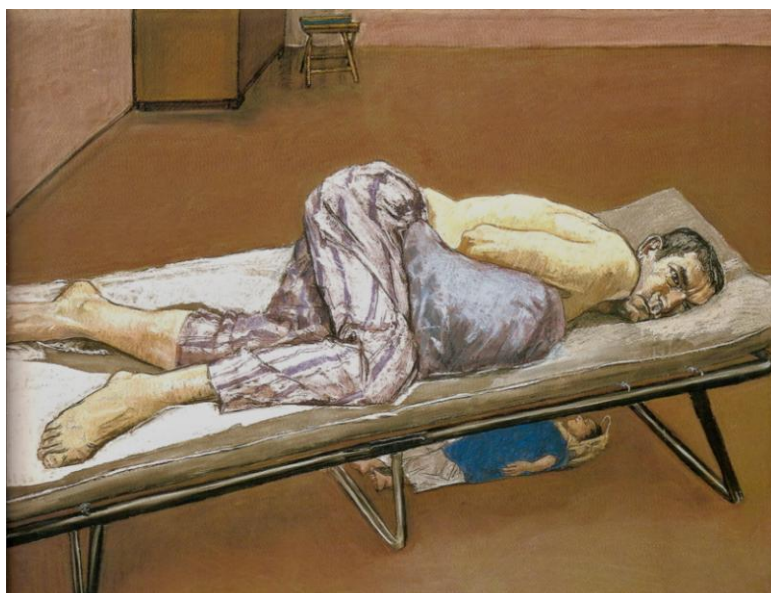


Fig. 230 - Paula Rego. *A Cela*, 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 120 x 160 cm.

Na pintura *A Cela* (fig. 230), Amaro surge representado numa cama muito simples, deitado diretamente sob o colchão, sem as roupas de cama tão brancas que a Sra. Joaneira lhe disponibilizava quando ainda era hóspede em sua casa.



Fig. 231 - Paula Rego. Estudo para *A Cela*, 1997.

Paula Rego cria um cenário intimista para essa pintura com poucos objetos representados. O centro da tela é ocupado por Amaro, que se encontra disposto horizontalmente na tela, com o corpo levemente retorcido, remetendo-nos à idéia de tensão

corporal, como se estivesse a se contorcer ao imaginar seus desejos eróticos cumpridos com Amélia. Embaixo da cama, encontra-se a figura de uma boneca-santa. Tudo nos indica que seja uma boneca em virtude da rigidez metafórica da sua postura e santa por causa de seu traje. Mas por que a figura da boneca-santa estaria embaixo da cama? Por acaso não seria ela a representação precisa do conflito interior vivido por ele, entre o fantasma do desejo carnal e o reflexo de uma vida de castidade, aparentemente segura, conflito esse que Amaro insiste em manter velado?

Além disso, ainda nessa obra, Paula Rego subverte mais uma vez a herança do patriarcado na arte ao fraturar o cânone histórico que legitima o olhar *voyerista* masculino sobre a mulher. Porém, como sabemos, essa não foi a primeira vez que a artista utilizou esse dispositivo, tendo-o utilizado em obras anteriores, como *O Sonho de José* (fig. 177) ou *Tempo – Passado e Presente* (fig. 175).

Nesse contexto, selecionamos um artista que pertence à tradição dos grandes mestres como Edgar Degas (1834-1917), que nos parece totalmente pertinente no contexto em questão. Se é verdade que um dos aspectos mais interessantes das imagens de bailarinas de Degas é a sensação de que elas foram retratadas sem posar, conferindo, dessa forma, mais naturalidade às modelos, também é verdade que essa é uma atitude essencialmente *voyerista* do pintor e do espectador ao observar alguém que desconhece que está sendo observado.

Paula Rego rompe esse paradigma ao inverter essa hierarquia e retratar a quase nudez do modelo, revelando um momento de intimidade. Contudo, mesmo quando rompe com a ordem estabelecida, ela não está a propor um paradigma substituto. Ao contrário, a artista insiste na anulação do exclusivismo masculino em oposição ao *outro*

feminino, pois, para ela, trata-se antes de qualquer coisa, de um espaço legítimo na história, de uma arte também feita por mulheres.

Além disso, a artista insiste na demarcação de um enfoque pessoal que seja tão legítimo *quanto* o enfoque masculino, pois, como nos diz Rosengarten, a esse respeito, existe uma “insistência num ponto de vista pessoal – não apenas o ponto de vista da Mulher, mas o ponto de vista dessa mulher” (Rosengarten, 1999: 22).

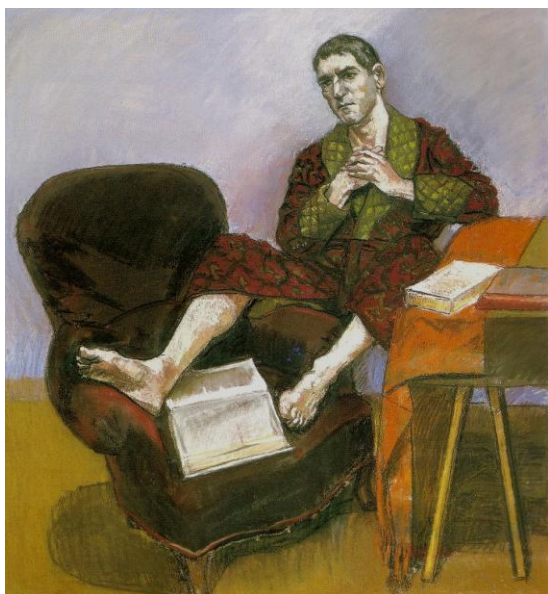


Fig. 232 - Paula Rego. *Poleiro*, 1997. Pastel s/papel Montado em alumínio, 120 x 100 cm.



Fig. 233 - Paula Rego. *À Janela*, 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 130 cm.

Em *Poleiro* (fig. 232), podemos observar uma figura representando Amaro absorto em seus pensamentos. A posição em que Amaro se encontra sentado torna-se significativa, pois isso sugere que encontra-se suspenso, ou seja, apesar de estar sentado, não está apoiado sobre nada. Paralelamente a isso, podemos observar dois livros – um fechado e outro aberto – sobre uma poltrona. A ambigüidade da cena nos remete à ansiedade de Amaro em relação aos momentos íntimos passados com Amélia. A idéia de estar preso aos votos fazia com que ele se sentisse num permanente estado de suspensão, ou seja, apesar de manter Amélia sob controle, a possibilidade de ela um dia vir a se casar o deixava completamente inseguro. Essa insegurança o desestabilizava, fazendo com que a sua masculinidade fosse constantemente ameaçada.

À *Janela* (fig. 233) nos remete particularmente à estadia de Amélia na Ricoça, quando se refugia para manter em segredo a sua gravidez. Amaro já quase não a visitava, fazendo com que se sentisse completamente abandonada. A sua única distração era estar à janela, em constante estado de alerta, esperando que Amaro pudesse chegar a qualquer momento. Algumas vezes avistava João Eduardo a passar, o que a fazia refletir sobre o seu destino. Lembrava com saudade da sua casa em Leiria, dos jogos de *quino*, da mãe e da sua vida simples. Questionava-se se não era melhor ter se casado com João Eduardo, pois certamente não estaria passando por aquela situação, tendo sido mais feliz. Sentia-se verdadeiramente infeliz como nunca antes havia sido.

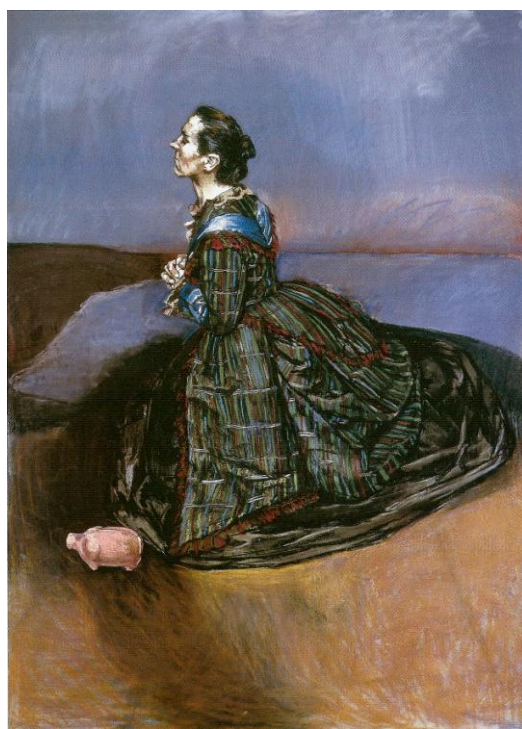


Fig. 234 - Paula Rego. *No Deserto*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.

Em *No Deserto* (fig. 234), a artista elabora uma poderosa composição, na qual a figura feminina de Amélia é representada solitariamente no centro do quadro sobre um fundo azulado e com uma base em tons de marrons.

A solidão que se sente nos momentos de angústia é a idéia central dessa obra. Nela, podemos observar Amélia de joelhos, com as mãos postas em oração e com os olhos fechados, reportando-nos a penitente no deserto.

Além disso, o quadro explicita, de forma contundente e absolutamente silenciosa, os momentos de tensão vividos por ela, quando se culpava profundamente pelo seu desejo de romper o tabu ao se relacionar intimamente com um eclesiástico.

3.3.2.1.4. O EMBAIXADOR DE JESUS – POSSE E SUBMISSÃO

No romance, em diversas ocasiões, torna-se patente a angústia de Amaro em relação à sua masculinidade. Ele se sentia inferiorizado e limitado como homem na sua condição de sacerdote. Contudo, através da paixão complacente de Amélia, tinha a oportunidade de atenuar essa situação. Como seu padre confessor, administrava a sua vida espiritual e, como amante, “gozava prodigiosamente esta dominação (...) [pois] tinha ali aos seus pés aquele corpo, aquela alma, aquele ser vivo sobre quem reinava com despotismo” (Queirós, 2005: 268), cabendo a ela apenas submeter-se e entregar a gestão de sua vida.

Com o passar do tempo, ele foi se tornando cada vez mais ciumento e possessivo. A possessividade era uma forma de manipulá-la, pois, na sua condição de “meio-homem”, precisava encontrar mecanismos emocionais suficientes que lhe garantissem o controle sobre ela. Porém, sentia-se completamente vulnerável pela condição de solteira de Amélia, já que o matrimônio era algo que não poderia lhe oferecer.



Fig. 235 - Paula Rego. *O Embaixador de Jesus*, 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 180 cm.

No quadro *O Embaixador de Jesus* (fig. 235), Paula Rego constrói uma justaposição de vários tempos e espaços, revelando várias facetas de Amélia. A figura no campo direito com vestido rosa sentada numa poltrona de forma despretensiosa nos remete a uma jovem Amélia sonhadora, inocente (representado pela cor rosa do vestido), imaginando o seu casamento, pensamento típico de qualquer moça daquela época. No campo esquerdo do quadro, encontra-se uma figura feminina muito menor do que as outras, possivelmente essa seja a representação da realidade da vida, ou seja, o ato de manipular um alimento (descascar vagens) torna-se a representação metafórica do real, oposto aos devaneios que aquela relação amorosa poderia lhe oferecer.

No campo superior da tela, refletidas num espelho, vemos duas figuras femininas idênticas. Porém, uma encontra-se de frente para o espelho, enquanto a outra se encontra de costas, desse modo, o espelho pode funcionar como um dispositivo que representa a dualidade entre a segurança e a insegurança. Ao olhar-se no espelho e ver a sua imagem refletida, ela se convence daquele amor. Já a figura de costas para o espelho seria a antítese dessa afirmação, pois se nos voltarmos para o texto de Eça, rapidamente constatamos o quanto aquele encontro na sacristia foi decisivo para ela, pois foi a partir

daquele momento que sentiu verdadeiramente o peso daquela “paixão mórbida” (Queirós, 2005: 348) como uma maldição em sua vida.

No campo central do quadro, vemos as figuras de Amélia e Amaro. Ela é representada numa pose ambígua de hesitação e desejo, enquanto Amaro é representado em toda a sua dimensão de sacerdote/homem através da negrura da batina e da possessividade que a sua pose nos indica. O gesto paternal de segurar a cabeça de Amélia com firmeza demonstra a influência espiritual que exercia sobre ela, ao mesmo tempo em que a outra pousada sobre sua coxa denota o seu desejo sexual.

O apogeu do romance se dá quando o tabu é totalmente rompido. Ele a exorta a vestir o manto de Nossa Senhora oferecido por uma beata. Amélia, hesitante, sente-se aterrada com a idéia de cometer um sacrilégio, pois ambos desejam amar-se ali mesmo. Amaro insiste, explicando-lhe que o manto não estava bento, portanto, não estavam a cometer nenhum ato sacrílego. E, assim, mesmo relutante, ela termina por não resistir ao assédio de Amaro e se entrega a ele, de modo que seus olhos

cerravam-se, a cabeça inclinava-se-lhe para trás, pesada de desejo. Os beijos do padre não se desprendiam, ávidos, sorvendo-lhe a alma. A respiração dela apressava-se, os joelhos tremiam-lhe: e com um gemido desfaleceu sobre o ombro do padre, descorada e morta de gozo (ibidem: 276).

É precisamente nessa passagem que Amaro concretiza o seu fetichismo simbólico, desafiando de forma erótica a representação máxima da pureza da maternidade – a Virgem Maria, pois, ao vestir Amélia com o manto da Nossa Senhora, ele materializa simbolicamente a substituição do objeto perdido – a mãe. Já no caso de Amélia, ela ama Amaro “*porque* ele é padre [e] não apesar disso” (Rosengarten, 1999: 14). E, quando concretamente rompe o tabu na sacristia – “descorada e morta de gozo”, o jogo erótico chega ao fim porque se cumpre e, assim, ela se conscientiza de que tudo aquilo é um erro. Não se pode ignorar o quanto ela era uma criatura impressionável e supersticiosa e, desde então, a possibilidade da queda do Paraíso tinha se tornado real para ela. A partir daquele dia, dava-se início uma série de pesadelos que a acompanhariam até a sua morte.

3.3.2.1.5. O SONHO DE AMÉLIA – O ABUTRE E O CÃO

O Sonho de Amélia (fig. 236) é uma obra que representa de forma minuciosa uma cena de violência visual perpetrada por duas figuras femininas a arrancar as entranhas a um cão, observadas por outra figura representando Amélia. Ela surge ambigualmente criança/ adulta vestida com um traje infantil branco e preto e com um laço de fita no cabelo. O gesto de suas mãos a esfregar o vestido confere ao quadro um clima de forte tensão.

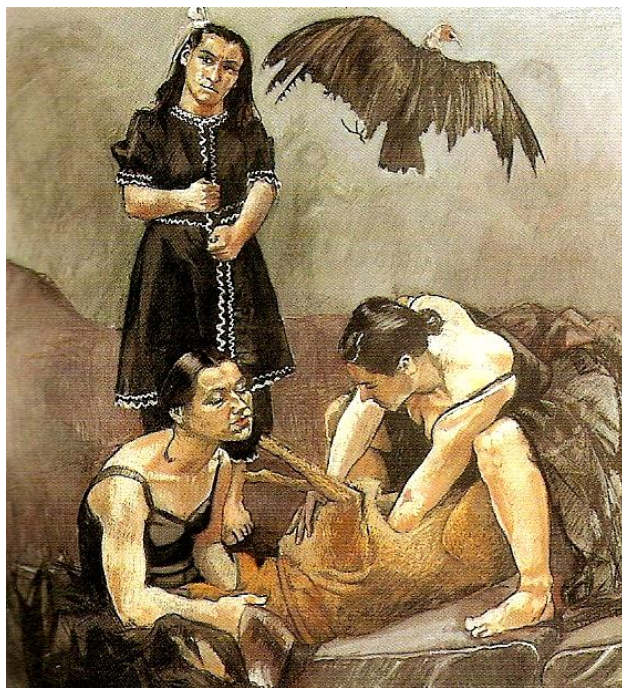


Fig. 236 - Paula Rego. *O sonho de Amélia*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio, 162 x 150 cm.

Além da óbvia crueza dessa cena, as duas figuras que estão a desventrar o cão se mostram seguras e serenas. Vestidas de bailarinas com seus tutus negros, elas nos remetem à série da artista *Avestruzes Dançarinas*, 1995, inspirada em *Fantasia* de Walt Disney. Mas o que elas estariam fazendo na série *O Crime do Padre Amaro*? Na realidade, se materializaram novamente nessas obras, só que, dessa vez, como anjos, com a missão de proteger Amélia e exortar as suas alucinações sobre a queda do Paraíso que tanto a

perturbavam “de noite e [de] dia, não lhe deixou mais a idéia da morte e o pavor do inferno” (Queirós, 2005: 324).

As avestruzes-anjos extirparam do cão um tremendo abutre negro, uma representação metafórica do fruto daquela gravidez indesejada,

porque o odiava, aquele ser que ela sentia mexer-se já nas entranhas e que era a causa da sua perdição. Odiava-o – mas menos que o outro, o pároco que lho fizera, o padre malvado que a tentara, a estragara, a atirava às chamas do Inferno (ibidem: 324, 325).

Observamos que Amélia não está a olhar diretamente para a medonha cena que está a ocorrer abaixo dela, do mesmo modo que também não está a olhar diretamente para o público. O seu olhar desviado é um olhar adiado. É o olhar que prenuncia a sua morte.

O cão é um dispositivo simbólico utilizado em outras ocasiões por Paula Rego para representar a dualidade dos sentimentos das pessoas, que simultaneamente protegem e agridem, amam e odeiam, cuidam e abandonam. Diante disso, o cão também pode ser uma representação de Amélia, pois, ao mesmo tempo que ama Amaro, também o odeia e, do mesmo modo que quer o filho, em seguida, já não o quer mais.

Num texto de autoria de Isabel Pires de Lima, no qual analisa a série em questão, a autora faz um comentário relevante sobre esse e outros quadros a respeito da morte. Segundo ela, “é este um quadro que transporta a morte” (in: Amaral e Carvalho, 2001: 135), pois, de fato, como sabemos, Amélia morre no parto, o filho de ambos morre nas mãos da *tecedeira de anjos* e “Amaro morre como pai sem concretizar uma verdadeira fuga para o Egito” (ibidem: 135). Contrariamente a José, pai de Jesus, que, avisado por um anjo sobre a perseguição de Herodes ao menino Jesus, parte com a Sagrada Família para o Egito, Amaro não protegerá seu filho ou Amélia, permitindo que ela abandone Leiria sozinha para ter o filho em segredo e entregando o recém-nascido para Carlota, a *tecedeira de anjos*.

3.3.2.1.6. O REPOUSO DURANTE A FUGA PARA O EGITO

O título do quadro *O Repouso durante a Fuga para o Egito* (fig. 237) nos remete à passagem bíblica que narra o Massacre dos Inocentes. Esse quadro possui uma forte relação com o quadro anterior, pois, de forma irônica, a artista retrata a ambigüidade da proteção e do abandono. A passagem bíblica trata do assassinato coletivo imposto por Herodes, no qual ele ordenava que se matassem todos os meninos de certa faixa etária, de modo a assegurar que o Menino Jesus não pudesse sobreviver. Isso porque Jesus era o prometido para tornar-se o Rei dos Judeus e, conseqüentemente, Herodes fatalmente seria destronado.

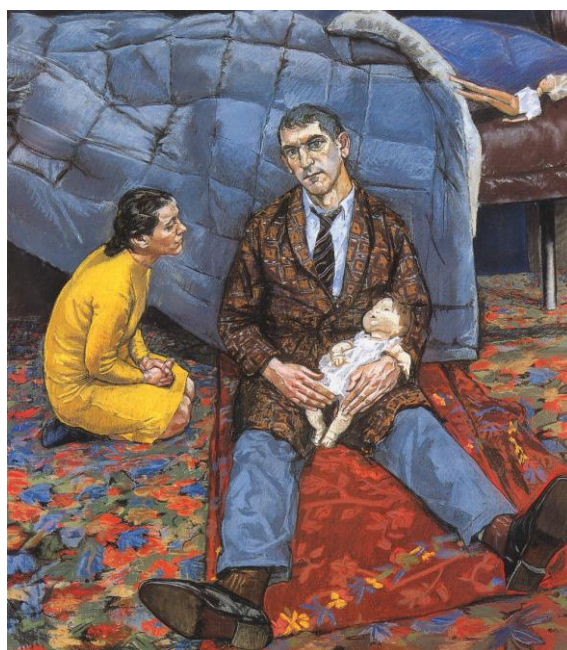


Fig. 237 - Paula Rego. *O Repouso durante a Fuga para o Egito*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.

No livro, Amaro chega a declarar que “[a] felicidade (...) era que a criança nascesse morta!” (Queirós, 2005: 312). Contudo, em breves momentos de ternura, ele deixava-se levar pela idéia confortante de imaginar-se pai,

(...) o contato com o seu filho, contra o seu peito, desmanchou como um vendaval todas as idéias de Amaro. O quê! Ir dá-lo àquela mulher, à *tecedeira de anjos*, que na estrada o atiraria a algum valado, ou em casa o arremessaria à latrina? (...) Oh! Que desejo furioso de bater àquela porta da quinta, precipitar-se para o quarto de Amélia, meter-lhe o pequerruchinho na cama, muito agasalhado, e todos três ficariam ali como no aconchego dum céu! Mas quê, era padre! Maldita fosse a religião que assim o esmagava (Queirós, 2005: 370)!

Esses devaneios eram prontamente varridos de seus pensamentos quando se imaginava desmascarado por todos em Leiria. Devido ao seu caráter pusilânime, não conseguiria enfrentar um escândalo dessa natureza. Desse modo, se sentia verdadeiramente aterrado só de imaginar de que todos viessem a saber do fato e, assim, as pessoas apontariam o dedo na freguesia para a criança como o “*filho do pároco*” (ibidem: 358).

No centro da tela, podemos observar a figura de Amaro ambiguamente vestido com um robe e uma gravata, parodiando a tradicional iconografia da Virgem Maria com o Menino Jesus nos braços. Contudo, a artista alterou a representação do menino Jesus para a imagem de um boneco. Não seria a representação metafórica de seu filho morto? Pode-se notar também a imagem de uma *Barbie* seminua na cama, isso nos leva a supor que a boneca seja a representação de Amélia, em consonância com a idéia que ele faz dela.

Em diversas passagens do romance, de forma eloqüente, Eça deixa explícito que Amaro não ama verdadeiramente Amélia. Na realidade, ela passa a ser a concretização de seu fetichismo simbólico. Ela é literalmente uma boneca para ele em toda a dimensão que o significado dessa palavra possa ter. Em primeiro lugar, ela se entrega totalmente a ele, passando a ser inteiramente manipulada por ele. Em segundo lugar, Amaro se orgulha de sua conquista amorosa, gabando-se por ela ser “um bom bocado” (ibidem: 288).

Significativamente, essa ideação pode ser representada através da boneca *Barbie*, ícone pós-moderno do estereótipo da mulher bela e frívola, parodiando a concepção de Amaro a respeito dela, “que o torturava com as pieguices dum sentimentalismo histórico” (ibidem: 363). Desse modo, a boneca passa a significar um triunfo momentâneo para a masculinidade de Amaro. E, por fim, a boneca é tão inerte e sem vida quanto a Amélia morta.

3.3.2.1.7. A CAPOEIRA – UMA MÁFIA DE MULHERES

Em *A Capoeira* (fig. 238), Paula Rego desenvolve uma narrativa visual de extrema complexidade. A sobreposição de cenas, de tempos e espaços simultâneos, de personagens e a justaposição de vários símbolos conferem ao quadro um espaço pictórico de profícuos significados.

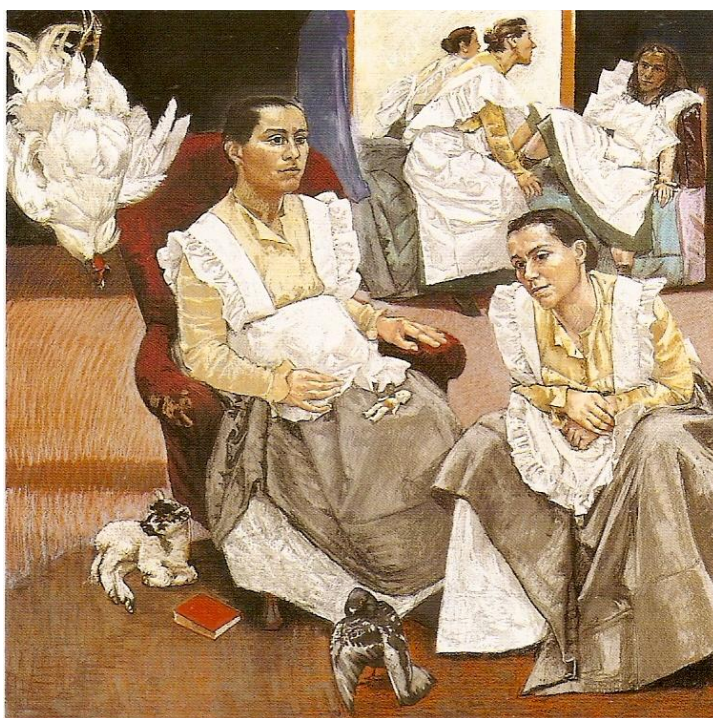


Fig. 238 - Paula Rego. *A Capoeira*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.

Num primeiro momento, o título do quadro – *A Capoeira* – nos remete ao lugar onde se criam e se alojam pequenos animais e aves domésticas, portanto, a um espaço fechado e de confinamento. E é justamente a sensação visual de confinamento que a composição elaborada pela artista confere ao quadro.

Nesse caso, não devemos falar de uma narrativa, mas sim de várias narrativas simultâneas.

No campo superior direito da tela, podemos observar as figuras de duas mulheres. Como faz notar Rosengarten, essas imagens sugerem “uma narrativa ginecológica” (Rosengarten, 1999: 30), pois a figura que se encontra deitada sobre a cama nos remete à idéia de avaliação; estaria Amélia sendo questionada a respeito de sua virgindade? Ou não seria antes o anúncio de seu parto?

No campo inferior direito, notamos a figura feminina duplicada de Amélia. A sua postura confiante nos remete aos primeiros tempos felizes passados com Amaro na casa do sineiro, quando ela se entregava – de corpo e alma – àquela paixão, vivenciando plenamente o seu desejo de mulher. Essa experiência alude à obra *Prostrada* (fig. 239).



Entretanto, a figura central (e maior) da tela é a representação de uma Amélia grávida e expectante. Significativamente, encontra-se um boneco (muito pequeno) inerte, pousado sobre o colo dela. Mais uma vez não seria o prenúncio da morte do filho e da própria morte? À sua esquerda podemos notar a figura de um cordeiro – símbolo bíblico que representa o sacrifício, ou melhor, que é sacrificado em nome de uma causa. Logo mais

Fig. 239 - Paula Rego. *Prostrada*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio,
100 x 80 cm.

à direita, notamos a figura de uma pomba que também é um símbolo bíblico por excelência, representando o Espírito Santo.

No campo esquerdo do quadro, a figura de uma galinha dependurada de cabeça para baixo nos reporta ao ciclo final das narrativas simultâneas do quadro, quando finalmente se concretizará a morte de Amélia.

Antes de qualquer coisa, esse é um espaço exclusivo de mulheres, ou seja, como diz a própria artista, é “uma máfia de mulheres” (Pires de Lima, in: Amaral e Carvalho,

2001: 121), enclausuradas no espaço doméstico. Entretanto, esse não é um espaço domesticado no sentido estrito do termo, pelo contrário, esse é um espaço de poder, no qual o desejo feminino paga o seu preço. Nesse caso, o desejo de Amélia e a conseqüente gravidez indesejada foram pagos com a própria vida.

3.3.2.1.8. SUBVERTENDO A HERANÇA DO PATRIARCADO – UMA GERAÇÃO DE MULHERES

O quadro *A Neta* (fig. 240) não possui uma relação direta com o romance queirosiano. Contudo, nele podemos examinar a representação de duas figuras femininas. A figura no primeiro plano é Dionísia, subvertendo a descrição de Eça que a retratara como uma matrona decadente, com seios pesados e tremendos, ademais, uma mulher desdentada.

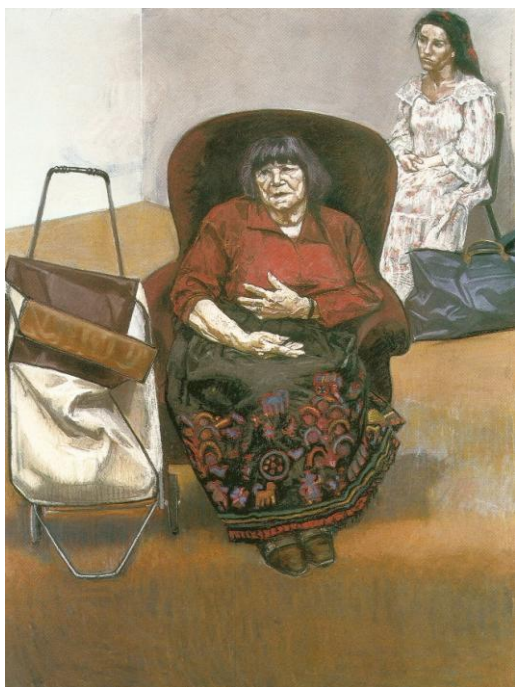


Fig. 240 - Paula Rego. *A Neta*, 1998. Pastel s/ papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.

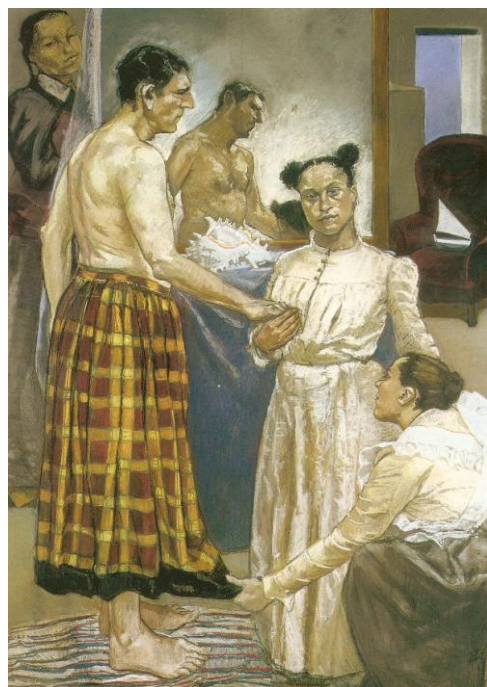


Fig. 241 - Paula Rego. *Mãe*, 1997. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 130 cm.

A Dionísia de Paula Rego (fig. 240) é a representação de uma mulher vivida, digna da sua história. O gesto contundente de suas mãos – uma apoiada sobre o colo e a outra pousada sobre o seio – nos remete à idéia de maternidade. O carrinho de compras vazio (esvaziado) colocado ao seu lado indica a ausência de fertilidade nas mulheres idosas. Em contrapartida, a outra figura feminina (Amélia?) disposta no plano mais ao fundo representa a sexualidade da mulher jovem, ou seja, o carrinho de compras cheio, também disposto ao seu lado, indica o apogeu da fertilidade feminina.

Torna-se curioso observar a posição em que a artista dispõe as duas figuras, visto que, no cânone da história da arte, o corpo jovem (fértil) feminino sempre foi privilegiado em detrimento do corpo feminino idoso (não mais fértil). Ao inverter essa ordem, representando de modo positivo o corpo feminino idoso, a artista subverte as normas iconográficas do cânone.

Na esteira dessa afirmação, Paula Rego mais uma vez sacode o paradigma patriarcal cunhado por Eça no romance. Sabemos que ele repudiava o modelo cristão, porém, também afirmava o modelo patriarcal. Um exemplo ilustrativo é a personagem queirosiana de Dionísia. Para o escritor, a decadência dela é uma consequência “natural” de uma mulher gasta pelo tempo.

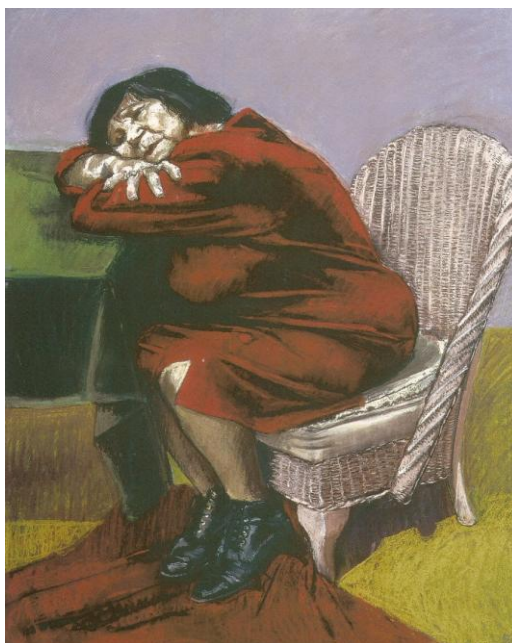


Fig. 242 - Paula Rego. *Dionísia*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 100 x 80 cm.

No quadro *Dionísia* (fig. 242), a artista representa-a “com a dignidade de uma trabalhadora em descanso” (in: Amaral e Carvalho: 2001: 115), como nos faz notar Pires de Lima. De todos os personagens do romance, no fundo, Dionísia é a mais coerente e honesta, pois, em nenhum momento ousa se mostrar diferente do que é, ou seja, ela é a única personagem que demonstra coerência. Discreta, detêm o poder dos segredos e os mantêm como parte do seu trabalho. Diferentemente da beataria da Rua da Misericórdia, não é hipócrita, alcoviteira e muito menos falso-moralista. Além disso, o seu discurso irônico desestabiliza a condição de sacerdote de Amaro, o que lhe atribui respeitabilidade, característica que ele tanto insiste em manter diante das outras mulheres.

Dionísia é uma mulher pragmática, ao mesmo tempo em que é parteira, é também abortadeira. Essa experiência lhe permite conhecer de perto a alegria da vida e a tristeza da morte. Isso torna ainda mais significativa a configuração de Dionísia desenvolvida pela artista.

3.3.2.1.9. O ANJO, A ESPADA E A ESPONJA – SÍMBOLOS DA PAIXÃO

Em *Anjo* (fig. 243), Paula Rego constrói uma figura feminina representando um anjo “da guarda e um anjo vingador” (ibidem: 110), pois ela vingará a morte de Amélia, fato que não ocorre no romance.

A imagética da figura do anjo e mesmo o tratamento destinado ao fundo do quadro impressionam, não só pela maestria da artista na utilização do pastel, como também pela qualidade dos seus atributos visuais como, por exemplo, a extraordinária saia dourada. O tratamento visual das pregas, os brilhos das sedas e a suntuosidade da imagem de cariz barroco sobre um fundo azul forte dialogam com as pinturas de Murillo, conferindo à obra uma luminosidade espacial surpreendente.



Fig. 243 - Paula Rego. *Anjo*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 130 cm.

A figura do anjo lança um olhar penetrante em direção ao público; ela parece se mostrar orgulhosa por desenvolver essa tarefa. Com os braços abertos, expõe como faz notar a artista, “os símbolos da Paixão, a espada e a esponja” (Pires de Lima, in: Amaral e Carvalho, 2001: 108).

Desse modo, a paixão é representada de acordo com a sua natureza ambivalente, pois, numa mão, observamos uma espada fálica, representação metafórica da agressividade, enquanto que, na outra mão, a artista introduz uma esponja, representando simbolicamente a agonia de Jesus na cruz quando pede água e os soldados lhe dão uma esponja embebida em vinagre. Em seguida, ele diz: “está consumado” e inclina a cabeça para o lado, entregando o seu espírito ao Pai e a toda humanidade. Portanto, a esponja do anjo no quadro representa a comiseração, sentimento também presente na paixão.

Obviamente que Paula Rego não deixaria a morte de Amélia incólume, por isso, criou o anjo vingador, que surge em todo o seu esplendor para vingar Amélia do mundo

dos valores patriarcais. Surge também para legitimar seu desejo feminino, pois ela pagou (caro) por isso, custando-lhe o filho e a própria vida.

3.3.3. A SÉRIE SOBRE O ABORTO – SEM TÍTULO

Imediatamente após concluir, em 1998, a série *O Crime do Padre Amaro*, Paula Rego recebeu notícias sobre o referendo em Portugal para a descriminalização do aborto. Com o pensamento ainda voltado para a série, que, além de outras coisas, trata de uma gravidez indesejada, a artista ficou profundamente indignada com a pouca participação dos eleitores que foram votar. O resultado, como era de se esperar, manteve a proibição do aborto, exceto em casos muito específicos.

Antes de qualquer coisa, torna-se necessário deixar claros os motivos da indignação de Paula Rego. Em primeiro lugar, a decisão de manter ou não, uma gravidez indesejada deve caber às mulheres, pois é a elas que tal decisão recai diretamente, independentemente de qual seja ela. Em segundo lugar, dentro desse contexto, a artista sempre se mostrou indignada com as condições físicas e emocionais das mulheres, sobretudo as mais vulneráveis financeiramente, que necessitam praticar o aborto como último recurso. Por suas próprias palavras:

[n]a minha aldeia testemunhei como tudo se fazia às escondidas, vi a *dor* e a *vergonha*. Tantas mulheres me vieram pedir dinheiro para abortar... Por vezes, morriam de septicemia. Ou lavavam-se na praia, as entranhas saídas, como vacas esventradas (Gee, in: Rosengarten, 2004: 102) (grifo nosso).

Por isso, a artista decidiu fazer uma série de pinturas sobre o aborto como uma forma de marcar a sua opinião política quanto ao tema. Desde as obras de cunho político mais direto da década de 1960, como por exemplo, *Salazar a Vomitar a Pátria* (fig. 24), a artista não tinha mais exposto de forma tão contundente e direta a sua posição pessoal num assunto político.

A série é composta de desenhos, gravuras e pastéis. Diferentemente de outras obras, elas não contam “história”, não têm como ponto de partida nenhum assunto literário ou foram inspiradas pela tradição dos contos infantis, enfim, elas foram retiradas diretamente das suas memórias em Portugal a respeito daquelas mulheres e foram entrecruzadas com o dilema por quais muitas mulheres por toda a parte têm que enfrentar.

Embora sejam explícitas a respeito do tema, especialmente essas obras foram simplesmente chamadas de *Sem Título*. De fato, colocar um título nessas obras seria de uma redundância descabida. As imagens criadas pela artista revelam uma diversidade de mulheres de vários estratos sociais e de diversas faixas etárias, indicando o quanto o assunto é pertinente a todas.

Fiona Bradley faz uma observação bastante significativa no que diz respeito ao olhar dessas mulheres nas pinturas, pois ora o olhar afronta o espectador, ora volta-se para si mesma, “tornando claro que o que está a acontecer não tem a ver com mais ninguém senão com elas próprias. Nenhuma delas aceita o papel de vítima” (2002: 93).

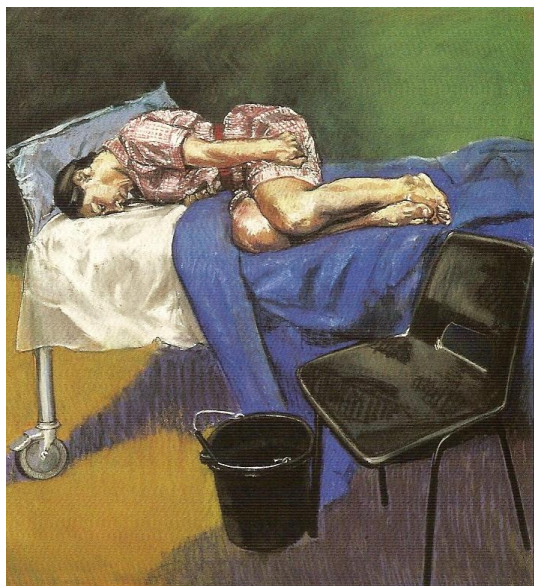


Fig. 244 - Paula Rego. *Tríptico*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio.
Três painéis, cada 100 x 100 cm.



Fig. 245 - Paula Rego. *Tríptico*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio.
Três painéis, cada 100 x 100 cm.

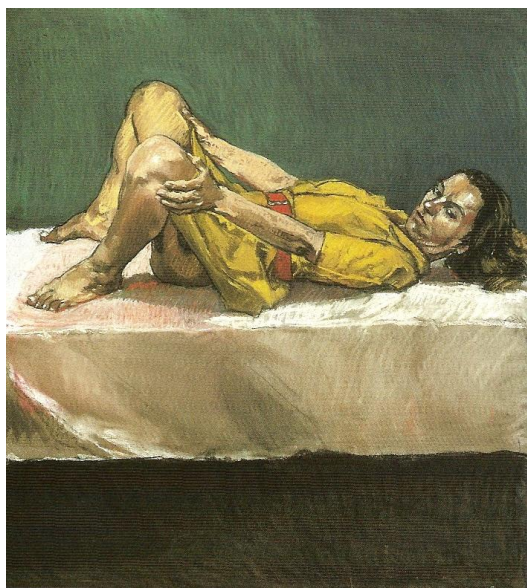


Fig. 246 - Paula Rego. *Tríptico*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio,
Três painéis, cada 100 x 100 cm.

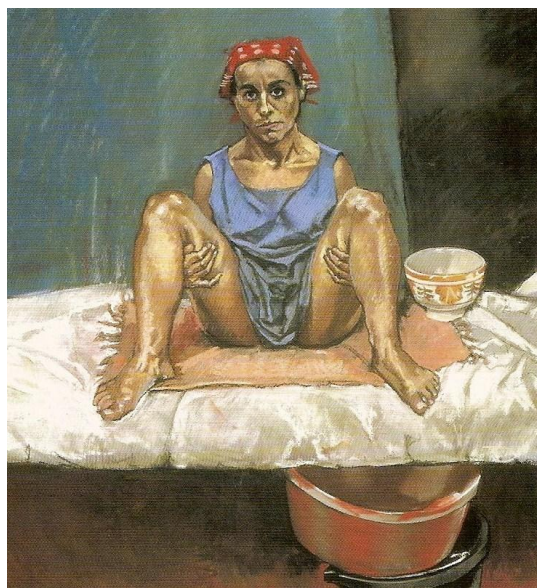


Fig. 247 - Paula Rego. *Sem Título, nº1*, 1998-9.
Pastel s/papel montado em alumínio,
110 x 100 cm.

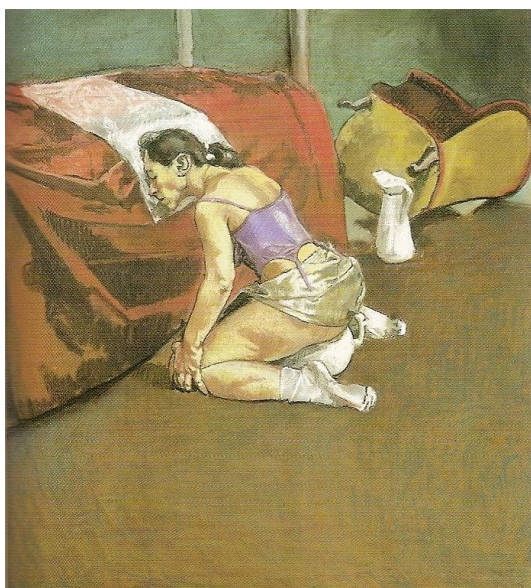


Fig. 248 - Paula Rego. *Sem Título, nº2*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio,
110 x 100 cm.

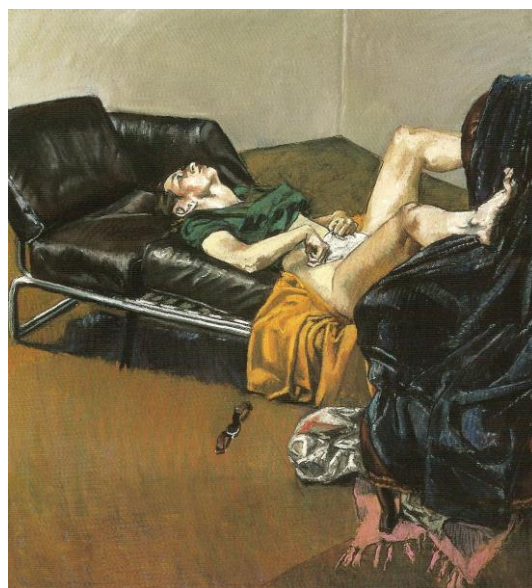


Fig. 249 - Paula Rego. *Sem Título, nº3*, 1998.
Pastel s/papel montado em alumínio,
110 x 100 cm.

A economia do cenário funciona como um dispositivo visual que imprime a essas imagens a solidão pela qual passam essas mulheres nesses momentos. Elas estão mergulhadas na sua dor não somente física como emocional. As imagens nos chocam porque tratam diretamente de um assunto que a sociedade prefere ignorar ou até mesmo

nem sequer nomear, visto que a elevada abstenção no referendo nos leva a concluir que essa seja a justificativa para a falta de interesse no assunto.

Como já foi dito, o tema é o aborto, mas não o aborto praticado legalmente em hospitais que disponibilizam cuidados médicos e estão amparados pela lei. Antes, são abortos praticados sem nenhuma segurança ou respaldo social, e, portanto, tornam-se assuntos interditos, verdadeiros tabus.

Antes de tudo, como também nos faz notar Bradley, essas obras tratam de decisões limites em “que raparigas e mulheres podem tomar para se livrarem das conseqüências das suas – e de outra pessoa – ações” (2002: 93).

O que Paula Rego faz através dessa série é tornar visível uma realidade que a sociedade insiste em manter invisível. Para além de qualquer juízo moral, o que não vem ao caso aqui, trata-se de uma realidade que deve ser tratada de outra forma, ou seja, deve-se desmistificar o tabu e passar a tratar desse assunto como uma decisão pessoal, garantindo às mulheres seu direito de escolher e disponibilizando os meios legais e as condições médicas para isso, talvez seja um bom começo.



Fig. 250 - Paula Rego. *Sem Título, nº4*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.



Fig. 251 - Paula Rego. *Sem Título, nº5*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.



Fig. 252 - Paula Rego. *Sem Título, nº6*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.

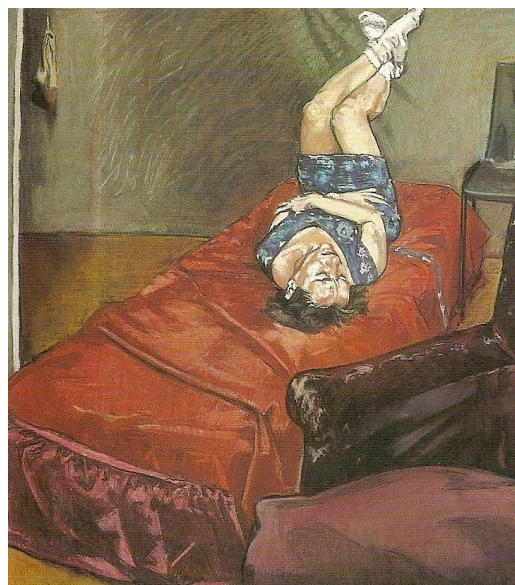


Fig. 253 - Paula Rego. *Sem Título, nº7*, 1998. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 100 cm.



Fig. 254 - Paula Rego. *Sem Título, nº8*, 2000. Gravura a água-forte, 19,8 x 29,5 cm.

A série foi feita “para” e sobre Portugal, como comentou a artista, e foi planejada também para ser exposta em Portugal, onde, de fato, foi muito aplaudida e amplamente noticiada pelos meios de comunicação.

Diferentemente de outras ocasiões, em que a artista se recusa a reproduzir graficamente séries provenientes da pintura, nessa ocasião, ela decidiu produzir uma série

de gravuras a respeito da temática em questão. Esse fato se justifica, tendo em vista a maior difusão que as obras gráficas atingem se comparadas às pinturas. Portanto, o desejo de difundir amplamente a temática da série sobre o aborto se tornou premente para Paula Rego.

Numa entrevista concedida à Maggie Gee, a artista comenta essas pinturas, dizendo que, apesar de toda a vergonha e do sofrimento pelo qual passam essas mulheres, “elas não são vítimas. A vida continua. [Elas] Sobreviverão” (in: Rosengarten, 2004: 102).

3.4. PAULA REGO – CONTANDO E REENCENANDO VISUALMENTE DIVERSAS HISTÓRIAS DAS EXPERIÊNCIAS DAS MULHERES

3.4.1. A SÉRIE *MARRIAGE À LA MODE* – SEGUNDO HOGARTH DE PAULA REGO

Em comemoração ao ano 2000, a *National Gallery* de Londres organizou uma exposição intitulada *Encounters: New Art from Old*. A exposição foi ideada a partir do convite de vinte e quatro artistas contemporâneos de reconhecido mérito para dialogar “com os maiores artistas de todos os tempos” (Bradley, 2002: 101), pertencentes à coleção da galeria. Para tanto, foi proposto aos artistas, e Paula Rego era um deles, que elessem uma determinada pintura da coleção para, a partir desse diálogo, desenvolver seus trabalhos.

Depois de passados dez anos como a primeira Artista Associada da *National Gallery*, Paula Rego teve novamente a oportunidade de trabalhar com as obras da coleção. Para desenvolver seu projeto, ela elegeu a série composta por seis peças, *Marriage à la Mode* do pintor inglês William Hogarth (1697-1764).

A artista selecionou a obra de Hogarth porque vislumbrou nessa série uma forma interessante de dar continuidade às suas explorações a respeito da “pintura satírica e a sua investigação mais recente sobre as possibilidades do grotesco” (Bradley, 2002: 101). Essas características tornaram-se absolutamente adequadas para a desconstrução e a representação visual dos meandros da hipocrisia social, que visa nos casamentos arranjados uma forma de defender seus próprios interesses sórdidos.



Fig. 255 - William Hogarth. *Marriage à la Mode: O contrato nupcial*, 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.



Fig. 256 - William Hogarth. *Marriage à la Mode: The Tete-a-Tete*, 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.



Fig. 257 - William Hogarth. *Marriage à la Mode: The Inspection*, 1743-45. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.



Fig. 258 - William Hogarth. *Marriage à la Mode: The Toilette*, 1743-45. Óleo s/tela, 70,5 x 90,8 cm.

William Hogarth criou os seus “temas morais modernos” como uma forma mordaz de criticar a aristocracia inglesa do século XVIII. Como muitos burgueses, Hogarth era um crítico da aristocracia, pois ele os via como pessoas inúteis, imorais e

egoístas. O pintor não era contra a idéia do casamento em si, na realidade, era contra a idéia da burguesia casar com a aristocracia, ou seja, de pessoas que tentavam sair da própria posição pelos meios mais sub-reptícios.



Fig. 259 - William Hogarth. *Marriage à La Mode: The Bagnio*, 1743-1745. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.



Fig. 260 - William Hogarth. *Marriage à La Mode: The Lady's Death*, 1743-1745. Óleo s/tela, 69,9 x 90,8 cm.

Para muitos especialistas, *Marriage à la Mode* é a melhor obra da carreira de Hogarth. A qualidade e a minúcia dos detalhes visuais que o pintor inscreveu em suas obras se tornam didáticas, pois, além de auxiliar a compreensão da narrativa, também demonstram sua habilidade técnica na execução de diversos estilos artísticos, visível através das reproduções de pinturas dos mestres antigos que o pintor utilizou para decorar as paredes do cenário.

Marriage à la Mode narra visualmente a história mal-sucedida de um casamento negociado por um aristocrata falido e um burguês que quer ascender socialmente. O pai ganancioso é um aristocrata falido (fig. 255), sugestivamente chamado Conde Perdulário (figura à direita). Ele aponta um documento pousado no chão que contém a sua ascendência nobre. Por seu turno, o rico burguês entra na negociata com o dote da filha, que foi representado através das moedas de ouro depositadas em cima da mesa. Notadamente, a filha (figura à esquerda) demonstra claramente o quanto não está nem um pouco interessada nesse casamento. Ao seu lado, encontra-se a figura do esperto advogado chamado Eloqüente (e futuro amante dela), ele já parece dar os primeiros sinais de sua vantajosa aproximação com a noiva. O visconde Pródigo (figura ao lado da noiva)

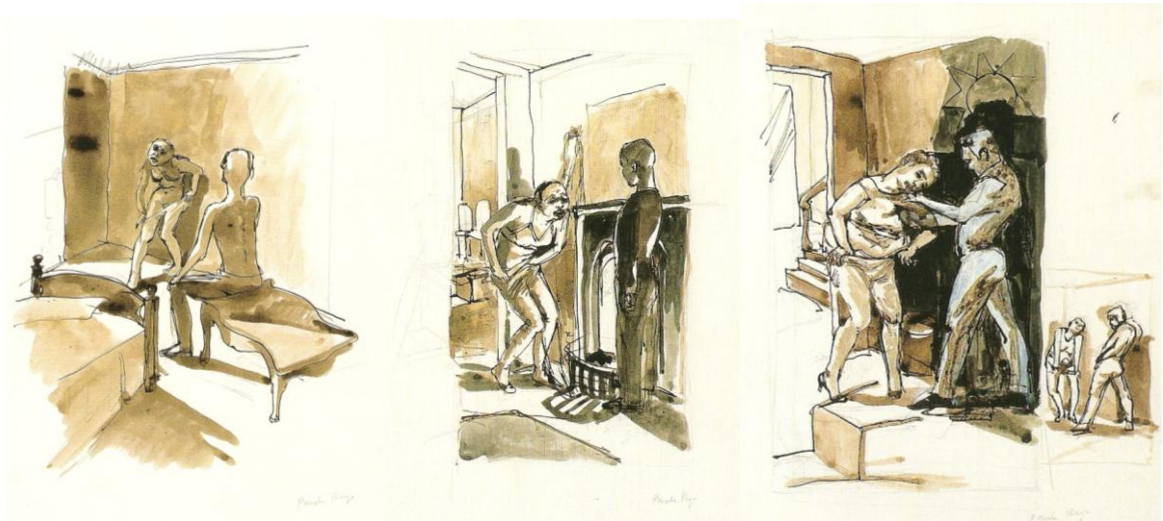
também não demonstra o menor interesse no seu próprio casamento. A mancha negra representada em seu pescoço demonstra que ele contraiu sífilis, a doença anuncia a única herança que deixará para seus herdeiros.

De quadro para quadro, a situação entre o casal vai piorando até culminar na morte do visconde, que é assassinado pelo advogado Eloqüente, o amante da então, viscondessa (fig. 259). Para rematar a tragédia, a falida viscondessa toma veneno ao ler a notícia no jornal sobre o amante, que foi enforcado, acusado de assassinato. A cena torna-se patética (fig. 260), pois somente a filha sífilítica demonstra tristeza pela morte da mãe, enquanto o pai da moribunda lhe retira o valioso anel do dedo, pouco se importando com a vida da própria filha (Bindman, 1981: 105-125).

A partir da narrativa de Hogarth, Paula Rego produziu o tríptico, *Noivado, Lições e Naufrágio* segundo *Marriage à la Mode de Hogarth*. Os três painéis também funcionam como uma crítica corrosiva aos casamentos arranjados. Também podem ser vistos como um alerta para as mulheres, demonstrando as conseqüências na vida de uma mulher originadas por um ato irrefletido como esse.

O seu foco de atenção também é específico, reportando-se aos casamentos arranjados no Portugal da sua infância. Ironicamente, como faz notar Judith Bumpus, Paula Rego descreveu o seu tríptico como sendo “uma história de amor moderna” e Bumpus completa, dizendo que essa ironia “não engana ninguém” (Bumpus, in: Rosengarten, 2004: 115). Acima de tudo, essa pode ser uma história duramente reveladora ao expor os meandros familiares determinados culturalmente, relacionados com o papel social das mulheres e das relações de poder entre os sexos.

A narrativa visual de Paula Rego se divide em dois tempos, ou seja, desde a negociação do casamento (década de 1950) até o desenrolar da história, culminando no final (década de 1980), passam-se trinta anos (Bradley, 2002: 104).



Figs. 261, 262, 263 - Paula Rego. *Sedução I, II e III* (Estudos para o tríptico *Mariage à La Mode*), 1999. Lápis, tinta e aquarela s/papel 41,8 x 29,6 cm (cada estudo).



Fig. 264 - Paula Rego. *Esponsais, segundo 'Marriage à la Mode' de Hogarth*, 1999. Pastel s/papel montado em alumínio, painel esquerdo, 150 x 160 cm.

O desenvolvimento do enredo foi concentrado nos dois painéis laterais, *Noivado e Naufrágio*, enquanto o painel central, *Lições*, funciona como um contraponto temporal entre os outros dois. A composição visual dos cenários foi cuidadosamente planejada para atribuir significados a cada elemento visual. Além disso, a artista criou um cenário

sufocante e de clausura, como observa Bumpus (in: Rosengarten, 2004: 16), para representar metaforicamente o espaço doméstico dessa narrativa como sendo um lugar de segredos, onde as negociações familiares são feitas fora dos olhares da esfera pública.

O painel esquerdo, *Esponsais* (fig. 264), é o que estabelece um diálogo mais imediato com *O contrato nupcial* de Hogarth (fig. 255). Nele, a cena do acordo é feita entre duas mulheres. A figura elegante e bem vestida da mulher à esquerda demonstra o seu *status* social ou pelo menos o seu suposto *status*, uma vez que ela também pode estar falida, como no caso do conde Perdulário. Por sua vez, a figura da mulher sentada à sua direita, não nos deixa dúvidas quanto à sua boa condição financeira, visível através da bolsa dependurada na cadeira e da estola de peles sobre os ombros. Aliás, esse objeto pode ser interpretado como uma típica demonstração exagerada de riqueza dos recém-chegados ao mundo do dinheiro.

A figura do noivo foi representada como um acanhado rapaz agarrado às saias da mãe. Essa característica tornar-se-á fundamental no desfecho da narrativa. A figura da jovem noiva (à esquerda), representada como a noiva de Hogarth com um vestido branco, não possui o mesmo olhar dissimulado daquela, prestes a flertar com o advogado. Aqui, a noiva sugestivamente acaricia o cão com os pés. Contrariamente ao que parece, ela não devolve o olhar para o espectador, mas para a figura do pai, visível através do reflexo do espelho. Ele está a conferir atentamente a “venda” da filha, como faz notar Bradley (2002: 104).

Ao fundo da pintura, no lado direito, semelhante ao cenário de Hogarth, com as suas várias reproduções artísticas para prognosticar o desfecho do desastre, Paula Rego criou apenas uma imagem, mas muito mais reveladora e direta do que as miniaturas anunciadoras do pintor. No caso da artista, essa imagem torna-se ameaçadora porque revela os bastidores da disputa de poder entre os sexos.

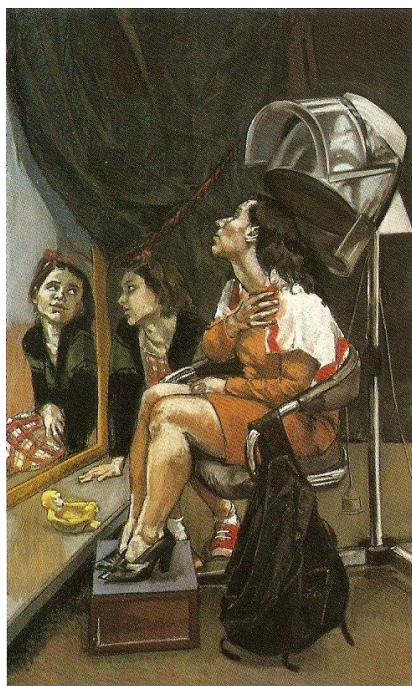


Fig. 265 - Paula Rego. *Lições*, segundo 'Marriage à la Mode' por Hogarth, 1999. Pastel s/papel montado em alumínio, painel central, 150 x 90 cm.



Fig. 266 - Paula Rego. *Naufrágio*, segundo 'Marriage à la Mode' por Hogarth, 1999. Pastel s/papel montado em alumínio, painel direito, 150 x 160 cm.

Em *Lições* (fig. 265), a jovem noiva da cena anterior já se tornou uma mulher e agora tem uma filha. A composição visual do cenário continua refletindo o espaço interno, lacrado, sem portas ou janelas, para representar metaforicamente a condição de muitas mulheres nessa situação, ou seja, elas terminam por estar “encurraladas num círculo doméstico sufocante” (Bumpus, in: Rosengarten, 2004: 116), decorrente de um casamento arruinado.

A mãe está a contar suas experiências pessoais para a filha, para que aprenda desde muito jovem que, “se ela quiser sobreviver, tanto na vida como no amor, terá que aprender a encará-los como duas faces da mesma moeda social” (ibidem: 116). A filha observa a mãe com um olhar amoroso que podemos ver refletido no espelho, essa pode ser uma forma de não deixar dúvidas quanto à sua admiração por ela. O conhecimento de que fala a mãe foi representado metaforicamente através da mochila pendurada na cadeira do cabeleireiro na qual ela está sentada.

Em *Naufrágio* (fig. 266), trinta anos se passaram desde *Esponsais*. A pintura representa o desfecho do infortúnio. Como fizemos notar anteriormente, quanto ao

temperamento frágil do noivo em *Esponsais*, aqui ele se confirma. O cenário da pintura nos remete não só a um naufrágio, como também a um furacão, o que sobrou da mobília do casal encontra-se em péssimo estado. A figura nobre do cão (representando a fidelidade conjugal) foi substituída pela figura de um gato cego e arisco, de aspecto pouco agradável. Possivelmente o animal esteja a representar não só a ruína, mas também a infidelidade do casal. Essa idéia é reforçada pela imagem de uma grande mala com as gavetas entreabertas e vazias, pela boneca negra depositada no chão e pelo papagaio pousado sobre a mala, todos esses elementos revelam abruptamente a história desse casal nesses trinta anos. Como observou Bradley, a artista introduziu esses elementos para assinalar que o homem foi para o Brasil, “como muitos portugueses, à procura de fortuna, mas perdeu tudo” (2002: 104). Lá teve uma segunda família, conforme descreveu a artista à Bradley, justificando a presença desses elementos na pintura.

Mas o elemento mais significativo da obra é a imagem da mulher a embalar o marido (decadente, doente, morto?) no colo. O seu olhar firme, tanto como os seus pés fortemente fixados no chão demonstram que, apesar de toda a tragédia, ainda é ela, a mulher, que se torna o esteio do marido.

O final da narrativa criado pelos dois artistas não poderia ser mais diferente. Paula Rego subverte o papel e o destino da viscondessa construído por Hogarth, no qual ela, arruinada e “duas vezes” viúva, se suicida. No caso da artista, podemos concluir que a mulher, com toda a experiência que foi adquirindo ao longo da vida, tenha se tornado uma mulher forte, adquirindo segurança em si mesma para lidar com as circunstâncias que a vida lhe impôs.

3.4.2. A CASA DA CELESTINA – UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA DE FERNANDO ROJAS E A ARTE VISUAL DE PAULA REGO

Entre 2000 e 2001, Paula Rego produziu duas obras complexas de grandes dimensões; ambas foram baseadas em textos literários. Uma pintura se intitula *A Casa da*

Celestina, baseada na novela do espanhol Fernando Rojas (c. 1468-1541), *La Celestina*, escrita em 1499. A outra obra teve como ponto de partida o romance escrito durante vinte e um anos, *O Vasto Mar de Sargaços*, da escritora Jean Rhys (1894-1979), publicado em 1966.



Fig. 267 - Paula Rego. Estudo para '*Celestina*' I, 2000. Lápis, tinta-da-china e aquarela s/papel, 42 x 59 cm.



Fig. 268 - Paula Rego. Estudo para '*Celestina*' II, 2000. Lápis, tinta-da-china e aquarela s/papel, 42 x 59 cm.

Rojas descreve a sua protagonista Celestina como uma ex-cortesã decadente tanto física quanto moralmente. Basicamente, a novela narra a intervenção maliciosa de Celestina no caso de amor de um fidalgo chamado Calisto apaixonado por Melibea, que, inicialmente, não demonstra compartilhar esse sentimento.

Na realidade, Celestina era uma espécie de feiticeira e, como tal, promete a Calisto preparar um bom feitiço para ter Melibea aos seus pés, disposta a atender todos os seus desejos, sobretudo o sexual. Contudo, aos poucos, Celestina vai pedindo cada vez mais dinheiro ao fidalgo, que se encontra consumido de paixão e desejo, garantindo que o feitiço funcionará. A extorsão de Celestina conta com a ajuda de duas mulheres prostitutas – Areúsa e Elicia –, que vivem e trabalham em sua casa, um tipo de bordel rústico. Coincidentemente, um dos clientes habituais de Elicia chamado Sempronio é criado do fidalgo, assim, juntam-se todos a Celestina para extorquir cada vez mais dinheiro de Calisto.

De forma persuasiva, Celestina convence Melibea a encontrar secretamente Calisto, e desde então, eles iniciam uma relação amorosa em segredo. De forma desastrosa, Pleberio, o pai da jovem, surpreende os dois juntos e Calisto, no momento em

que tenta fugir, cai de uma escada que dava acesso ao muro e morre. O escândalo se espalha por toda a cidade.

Inconsolável com a morte de Calisto, Melibea se joga da torre de sua casa e morre. Seus pais quase enlouquecem de tanta tristeza (Rojas, 1994: 103-105).

Os dois ajudantes de Celestina na tramóia tentam enganá-la, roubando-lhe todo o dinheiro e as jóias que ela havia conseguido extorquir do fidalgo, mas eles, também são surpreendidos pela polícia e morrem.

Antes de tudo, Celestina era uma mulher mais conhecida como a costureira de virgens, ou seja, ela promovia encontros sexuais e depois encontrava uma maneira de abafar o caso.



Fig. 269 - Paula Rego. *A Casa de Celestina*, 2000-2001. Pastel s/papel montado em alumínio, 200 x 240 cm.

Paula Rego criou uma grande obra a pastel cheio de pormenores visuais, referentes a muitas passagens da novela. Entretanto, essas imagens nasceram da sua própria interpretação da história, entretecidas com a questão da passagem do tempo e os seus efeitos na vida de uma mulher.

Em *A Casa da Celestina* (fig. 269), a protagonista foi representada de forma a literalmente presidir a obra. A figura do seu opulento corpo nu, sentado à mesa, lança um olhar seguro e ao mesmo tempo sereno para fora do espaço visível da superfície pictórica. Essa característica pode ser interpretada como se ela estivesse a rememorar o seu passado, ao mesmo tempo em que está a viver o presente e projetar o futuro. Os três tempos foram simultaneamente representados, isso se torna visível através das diversas cenas que a artista criou representadas ao redor da figura de Celestina.

No campo direito da pintura, vemos as figuras de duas costureiras (de aparência chinesa) a trabalhar freneticamente a costurar “roupas”. Obviamente essa cena não remete diretamente à novela de Rojas, mas sugere, por outro lado, de forma contundente, que o número de casos de “abafamento” de desvirginadas era muito maior do que, de início, se poderia supor. À esquerda das duas costureiras, podemos notar a presença de uma figura representando uma velha a coser a vagina de uma juvenzinha que parece não se importar. No fundo da pintura, podemos observar uma cena que nos remete a um ritual qualquer de feitiçaria, fazendo alusão aos feitiços de Celestina. A figura de um rapaz sentado no alto de uma escada observa a menina e a sua criada que se encontram em cima do muro. Essa cena reporta aos encontros secretos entre a jovem e o fidalgo. A figura feminina em primeiro plano, com um vestido de seda esverdeado pode ser a representação da Celestina quando ela era ainda jovem. A figura de um homem a dormir ao seu lado remete-nos ao tempo passado quando ela ainda podia encantar os homens através dos seus atributos sexuais.

A imagem mais expressiva da narrativa foi significativamente representada numa escala muito menor. Trata-se da figura de uma velha sentada no chão, com os braços para o alto, como se estivesse a se lamentar de algo. É provável que essa imagem seja uma visão da própria Celestina a projetar-se no futuro, quando estiver mais idosa, próxima da morte, e tiver perdido todos os seus atributos sexuais. Ou seja, a opulência do seu corpo, os seus seios avantajados e o seu ar desafiador presidindo a pintura simplesmente minguiaram, esvaíram-se no tempo. A velhice é um processo tão natural que pode se tornar agressivo para a maioria das pessoas. É possível que seja essa agressividade do processo de envelhecimento que seja um dos assuntos explorados pela artista nessa obra.

Como bem observou Rosengarten, a paisagem da *Casa da Celestina* nos remete muito mais às paisagens caribenhas de Jean Rhys, em *Vasto Mar de Sargaços*, do que ao universo salmantino da Espanha de Fernando Rojas (2004a: 27). Possivelmente, isso seja o resultado do entrelaçamento da feitura de *A Casa de Celestina* com o *Vasto Mar de Sargaços*, quase produzidas simultaneamente.

3.4.3. O VASTO MAR DE SARGAÇOS DE JEAN RHYS VISTO POR PAULA REGO

Há muito tempo que *Vasto Mar de Sargaços* de Jean Rhys figura na lista dos romances favoritos de Paula Rego. Ela já havia inclusive produzido anteriormente um desenho acerca da obra literária. Entretanto, foi no ano 2000 que a artista decidiu executar uma obra baseada no tema.

O romance de Rhys, publicado em 1966, foi baseado no romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, publicado em 1847. Na realidade, antes de ser propriamente baseado em *Jane Eyre*, *Vasto Mar de Sargaços* constitui uma “reescrita ficcionalmente anterior no tempo a *Jane Eyre*” (in: Rosengarten, 2004: 136), como observou Ana Gabriela Macedo.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, a autora retrocede no tempo, resgatando a personagem Bertha Mason, a primeira Sra. Rochester, tida como “a louca do sótão” de *Jane Eyre*. Na primeira pessoa, a autora narra a destruição fatal da ‘crioula branca’. Rhys descreveu as causas da loucura de Antoinette Cosway (Bertha) e da queda em desgraça da personagem, relacionadas ao seu sangue “ímpuro” ou a sua miscigenação. Na sua ascendência, se misturava o sangue caribenho com o sangue europeu. Desse modo, a autora utilizou o contexto local para desenvolver a trama dos personagens, tendo como base o sistema colonialista.



Fig. 270 - Paula Rego. *Vasto Mar de Sargaços I*, 2000. Lápis, tinta e aquarela s/papel, 20 x 19,5 cm.

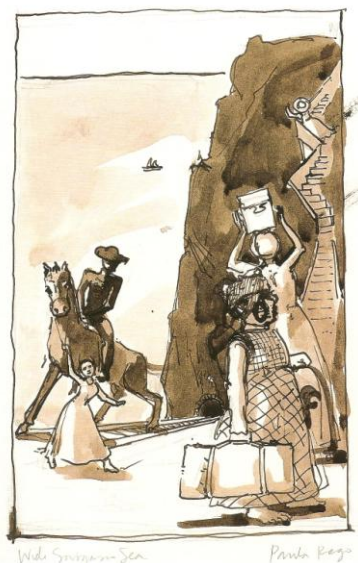


Fig. 271 - Paula Rego. *Vasto Mar de Sargaços II*, 2000. Lápis, tinta e aquarela s/papel, 23,2 x 14,3 cm.



Fig. 272 - Paula Rego. *Vasto Mar de Sargaços*, 2000. Pastel s/papel montado em alumínio, 180 x 244 cm.

Vasto Mar de Sargaços (fig. 272) é uma obra bastante complexa, na qual a composição visual de diversas cenas, configuradas por pequenos enredos foram sendo produzidas de acordo com a inserção de “desenhos individuais completados a partir de modelos quando a oportunidade surgia e depois vagamente ligados numa história pelo título” (Bradley, 2002: 107).

O painel em *predella* que acompanha a obra é possivelmente o elemento visual que ajuda a interligar a narrativa visual. O foco de atenção dessa imagem incide na estranheza momentânea que a figura de uma velha vestida como noiva nos causa num primeiro momento. Sobretudo, se interpretamos que a figura do menino ao seu lado é o seu noivo. Mas, ao olharmos mais atentamente para a obra, podemos imaginar que se trata da mesma personagem nas três cenas principais que compõem o painel. A figura à esquerda de vestido negro é possivelmente a representação da protagonista de Rhys num ataque de loucura. A estranheza da imagem da noiva já velha parece estabelecer um diálogo visual com o elemento racial de Bertha – a criouliização, incidindo na marginalização social e doméstica da personagem. A imagem mais à direita ainda é mais chocante, pois, além do nu feminino ser um elemento muito raro na obra da artista, a expressão de seu corpo completamente vulnerável e fragilizado é o que torna a imagem chocante, não o nu em si.

Essa figura recostada na poltrona, quase deitada horizontalmente no chão, dirige o seu olhar para uma menina bastante jovem. Isso nos faz refletir a respeito da possível relação que se pode estabelecer visualmente entre a inquietude da juventude e a aceitação (involuntária) do final da vida.

Na pintura maior, várias cenas se desenrolam ao redor da figura de vestido amarelo, levando-nos a supor que ela seja Bertha, ou melhor, Antoinette. O cenário à sua volta pode ser interpretado como um devaneio da personagem, ou seja, todas essas pessoas não são pessoas que se relacionam com ela diretamente, uma vez que foi peremptoriamente isolada do convívio social. Acima de tudo, essa é uma pintura que causa impacto porque representa sem rodeios a vulnerabilidade e a solidão dos que são discriminados por serem velhos, por serem miscigenados ou até mesmo por serem loucos, sendo isolados socialmente.

O romance de Rhys instigou Paula Rego a ler o romance de Brontë, *Jane Eyre*. A partir da leitura do romance, a artista produziu uma série pinturas a pastel e litografias a partir dessa mesma temática.

3.5. O OLHAR DE PAULA REGO PARA *JANE EYRE* DE CHARLOTTE BRONTË

Depois de concluir a leitura de *Jane Eyre*, Paula Rego declarou haver apreciado muito mais a história de Brontë, parecendo-lhe “muito mais interessante” (Macedo, in: Rosengarten, 2004: 136) do que a versão pós-moderna de Jean Rhys.

A artista ficou fascinada com a personalidade de Jane Eyre, considerando-a uma verdadeira heroína porque conseguiu vencer os obstáculos que lhe foram sendo impostos durante todo o romance graças à particularidade da sua personalidade. Para ela, Jane Eyre “é uma mulher prática, pragmática, não é uma heroína trágica ou apenas uma rebelde, [ela] é uma vencedora” (ibidem: 136).

A inovadora visão pessoal de Jane Eyre em relação ao puritanismo vitoriano da sociedade inglesa do século XIX, fez do romance de Brontë um verdadeiro sucesso na altura de sua publicação. Em primeiro lugar, o romance foi publicado com o pseudônimo masculino de Currer Bell, em virtude da grande dificuldade que uma escritora encontrava para publicar seus escritos naquela época. De qualquer modo, Charlotte Brontë ocupa o seu merecido lugar de prestígio na literatura inglesa.

Através de *Jane Eyre*, Brontë questionou e reexaminou o estreito espaço social de circulação das mulheres de seu tempo, subordinadas às regras do patriarcado, exercidas tanto no âmbito doméstico, quanto no âmbito público. A interdição das mulheres à educação, ao trabalho e à vida pública são questões que perpassam o romance. Dentro do contexto da narrativa, Brontë reivindica um olhar mais atento e uma reavaliação mais acurada das reais potencialidades intelectuais e públicas das mulheres.

Narrado na primeira pessoa, Brontë demonstra através da relação amorosa entre Mr. Rochester e Jane Eyre como uma mulher pode construir seu trajeto pessoal sem abrir

mão de suas convicções pessoais e, mesmo assim, vencer os obstáculos que lhe são interpostos. Subjacente à história de amor, existe um fundo político devidamente focado no espaço doméstico e nas instituições. Entretanto, a autora não faz do romance uma causa política, muito pelo contrário, é o político que termina por se infiltrar na história, uma vez que o político é indissociável do contexto histórico da obra literária. Muitas vezes o político aparece mascarado nos personagens sorrateiros, como Mr. Brocklehurst, o prior de Lowood, cuja misoginia fica evidente sem se quer ser mencionada diretamente, oferecendo uma pequena amostra de uma sociedade calcada sob as leis do patriarcado.

O profícuo diálogo de Paula Rego com a escrita de Brontë culmina numa série de litografias e pinturas, instigando duplamente a imaginação do espectador. A artista produziu cada imagem com a maior sutileza de detalhes referentes à idiossincrasia dos personagens, dos espaços físicos e da atmosfera de tensão emocional que envolve diversas passagens do romance, retiradas das descrições da escritora, enriquecendo-as sobremaneira com a sua interpretação e com os pormenores da sua própria imaginação.

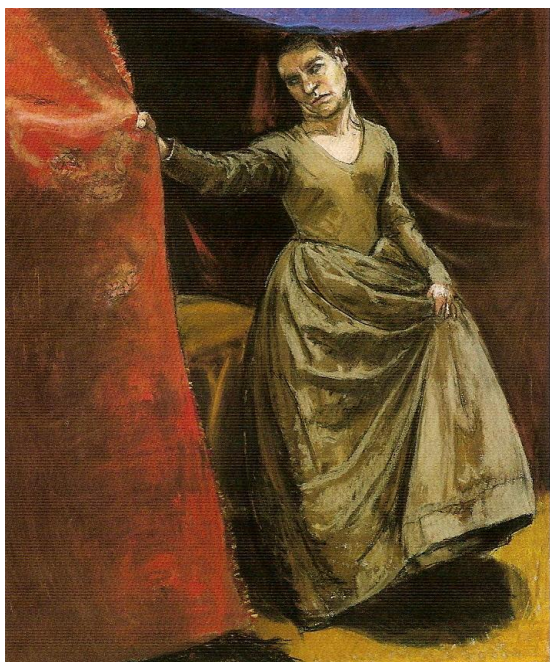


Fig. 273 - Paula Rego. *Jane*, 2002. Pastel s/ papel montado em alumínio, 120 x 100 cm.

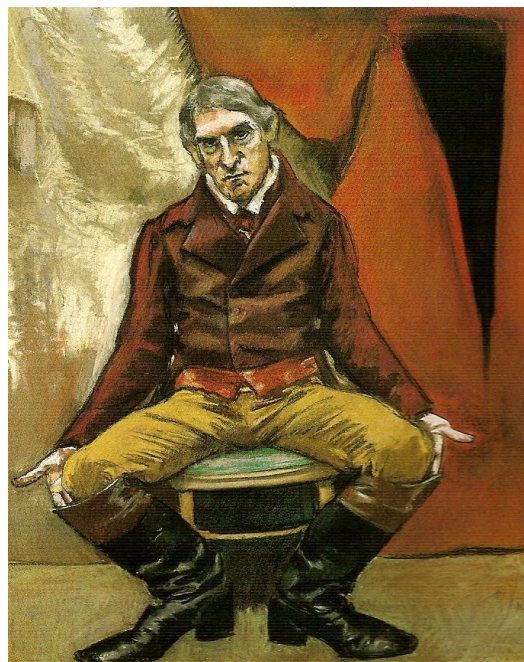


Fig. 274 - Paula Rego. *Edward*, 2002. Pastel s/ papel montado em alumínio, 100 x 80 cm.

Em *Jane, Edward* e *O Macaco de Bertha*, Paula Rego imprimiu a essas imagens, de forma econômica e ao mesmo tempo intensa, os traços mais contundentes da idiossincrasia de cada um desses três personagens.

A *Jane Eyre* da artista (fig. 273) foi representada de forma bastante semelhante às descrições físicas de Brontë: “[d]esejava parecer o melhor possível e agradar tanto quanto a minha falta de beleza o permitisse. Às vezes tinha pena de não ser mais bonita” (Brontë, 1977: 77).

Decerto, a imagem que Paula Rego criou para representar *Jane Eyre* não se destaca pelos padrões convencionais ligados à beleza física. Acima de tudo, ela focou o seu interesse na personalidade característica de *Jane*.

Nessa pintura, a artista elaborou uma composição visual, representando a protagonista circunscrita pelos pesados reposteiros encarnados, que Brontë freqüentemente associava aos momentos de reflexão interior da personagem, atribuindo-lhe um importante significado. De forma expressiva, a figura de *Jane* olha para o cortinado encarnado do cenário, agarrando-o com uma mão, e com a outra afasta a sua saia.

De acordo com Ana Gabriela Macedo, “a cor encarnada acompanha *Jane* simbolicamente e é recorrência constante no texto – o sofrimento, a dor, o fogo que destrói, mas também a paixão e a veemência que a caracterizam” (in: Rosengarten, 2004: 138). Paula Rego apreendeu essa característica visual e simbólica do texto, ao utilizar a cor encarnada como um elemento visual para enfatizar os estados psicológicos da personagem. Ao representá-la agarrada à cortina encarnada, a artista parece anunciar o desejo de *Jane* em puxá-la e rasgá-la, de forma a romper a fronteira simbólica que a mantém no seu isolamento social e emocional, “e irromper voluntariosamente num mundo que ela própria conquistou” (ibidem: 138).

A pintura *Edward* (fig. 274) igualmente foi representada em sintonia com os traços mais característicos do personagem. Segundo a artista, ele tem as pernas abertas e as mãos dentro das botas, porque na realidade, “[e]stá a mostrar-se, a expor-se. A seduzir” (Gastão, 2002).

Com efeito, esse personagem demonstra um impulso egocêntrico indisfarçável durante todo o romance, pois, se pensarmos nas suas várias demonstrações de vaidade, logo a imagem corresponde a essa característica da personalidade dele. Contudo, quase no final do romance, Edward, já cego e longe de Jane, termina por demonstrar uma grande fragilidade emocional, se entregando ao abandono de si mesmo. Ele não possui a capacidade de superação de Jane, para Paula Rego “Rochester é uma personagem de livro, um vitoriano masculino, não tem vida própria como Jane” (Macedo, in: Rosengarten, 2004: 136).

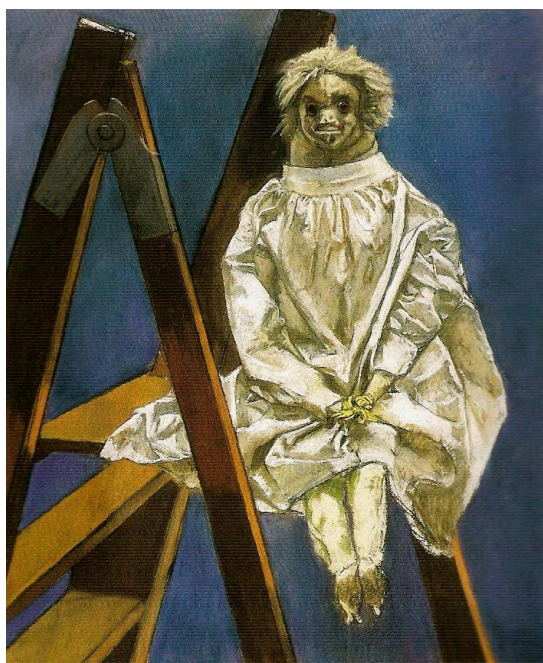


Fig. 275 - Paula Rego. *O Macaco de Bertha*, 2002. Pastel s/papel montado em alumínio, 120 x 100 cm.

O Macaco de Bertha (fig. 275) é a obra que menos se aproxima da descrição literal de Brontë. A artista decidiu representá-la através da sua ausência, ou seja, em seu lugar, inseriu a figura de um macaco. Esse deslocamento imagético é justificado pelo próprio deslocamento geográfico e cultural da personagem, do seu não pertencimento numa Inglaterra vitoriana referente ao contexto do romance. Desse modo, a representação do macaco no lugar de Bertha pode incidir no seu “excesso incontido, [n]o seu desajustamento a toda e qualquer norma do suposto ‘mundo civilizado’” (ibidem: 138),

justificando-se assim, a impossibilidade de representá-la, nesse contexto, de forma naturalística.



Fig. 276 - Paula Rego. *Inspecção*, 2001. Litografia s/pedra, 38 x 26 cm.



Fig. 277 - Paula Rego. *Refeitório*, 2001-2002. Litografia colorida, 45,5 x 47,5 cm.

A imagem *Inspecção* (fig. 276) se reporta aos primeiros capítulos da narrativa de Brontë, justamente na altura em que Jane Eyre é “inspecionada” por Mr. Blocklehurst, o prior do internato, acerca da admissão dela em Lowood, onde passará uma parte da sua infância e toda a sua adolescência. A figura masculina representando Mr. Blocklehurst foi representada com um olhar e um rosto inquisidor, dirigindo-se a Jane, que, por sua vez, foi representada de forma tensa e hirta, expressando todo o seu pavor diante das perguntas capciosas de Mr. Blocklehurst. A acentuada divergência de escala entre Mr. Blocklehurst e Jane Eyre expressa visualmente o rebaixamento em que o gênero feminino e as crianças eram submetidos em relação à imposição da autoridade patriarcal.

A artista descreve os personagens masculinos do romance de Brontë como:

[m]isóginos eram todos. Os que não pareciam, tinham obsessões como St. John, um mentiroso perante ele próprio, obcecado pela religião. O professor era mau. Mr. Blocklehurst (...) parece o Salazar, ao pé das meninas que estão a ser castigadas (Gastão, 2002).

A declaração de Paula Rego põe em relevo mais uma vez o entrelaçamento entre o contexto de origem de suas memórias pessoais com a produção da sua arte. Obviamente

que o contexto social do romance vitoriano é diverso do contexto social da ditadura salazarista do século XX, contudo, algumas características guardam muitas semelhanças, sobretudo as questões concernentes à repressão das mulheres.



Fig. 278 - Paula Rego. *Amarrotada*, 2001-2002. Litografia, 86 x 44,5 cm.

A litografia *Amarrotada* (fig. 278) remete à passagem do romance em que Jane Eyre, ainda criança, é mandada para o castigo no quarto vermelho, do qual ela tinha verdadeiro pavor, pois ali o seu tio Reed “morrera havia nove anos: ali soltara o seu último suspiro; (...) de lá tinha saído o seu caixão; e, desde esse dia, uma espécie de consagração lúgubre o preservava das visitas (Brontë, 1977, 13).

Assim, estão explicitados os motivos que levaram sua tia, que a odiava, a mandá-la para esse quarto. Lá, Jane ficou ainda mais apavorada depois de pensar ter visto um fantasma e, consumida pelo medo, teve um ataque de pânico e desmaiou.

Paula Rego fixou sua atenção nessa passagem, representando a personagem estendida no chão desfalecida, circunscrita por um fundo negro e mais escuro sombreado de linhas cruzadas, expressando, dessa forma, o desespero que a personagem vivenciou.

Conforme a artista mencionou, a produção das litografias não era uma prática recente para ela. Entretanto, já as tinha feito anteriormente e não tinha ficado satisfeita com o resultado do trabalho. Por suas próprias palavras, a artista relata essa experiência:

Trabalha-se num papel preparado, e depois transfere-se para uma chapa onde a imagem fica, mas o técnico que fez o trabalho, fê-lo tão mal que me roubou metade do desenho. Então peguei nos lápis de cor e consegui puxar lá de dentro a imagem. Liguei-me então a The Curwen Chilford Press. Eles são excelentes. Começamos a fazer as litografias em filme, que mais parecem a reprodução de desenhos. Esta é a técnica que serviu a série da *Jane Eyre* (Gastão, 2002).

A artista também mencionou que *Amarrotada* (fig. 278) foi um dos desenhos que executou em papel de transporte litográfico e que o resultado não lhe pareceu ideal. Entretanto, voltou a desenhá-la “sem tomar atenção ao que havia por debaixo do desenho, desenhei-a outra vez e a imagem pareceu bastante amarrotada” (Rosenthal, 2003: 172), explicitando, desse modo, como o assunto e a técnica foram entremeados.

Desde o final da década de 1980, a partir da série *Menina e o Cão*, Paula Rego vem executando suas obras a partir do desenho de observação e de modelos vivos. Isso é resultado do seu interesse cada vez mais agudo em representar visualmente a idiossincrasia dos personagens e de registrar as oscilações da tensão emocional que envolve a dimensão narrativa de cada obra.

O método de trabalho da artista consiste em desenhar diretamente sobre o papel com o pastel, a partir da observação dos modelos no cenário previamente organizado, mesmo que anteriormente tenha feito diversos desenhos para estudar e selecionar os pormenores da composição e os ângulos mais interessantes dos modelos, de acordo com a expressão que deseja representar. A minuciosa seleção das roupas, dos significados semânticos que os objetos em cena podem suscitar direta ou indiretamente com os personagens e a disposição do corpo em relação ao espaço real constituem verdadeiras encenações teatrais. Esse procedimento se faz necessário em virtude da sintonia da materialização de uma imagem gerada pela sua própria imaginação transmutada em uma imagem real, ali presente, através da expressão do modelo e da composição do cenário.

Freqüentemente, o desenho, na sua condição de estudo, revela-se também, mais uma possibilidade para explorar outras variações da narrativa, podendo também conquistar sua própria autonomia como assunto para uma nova temática.

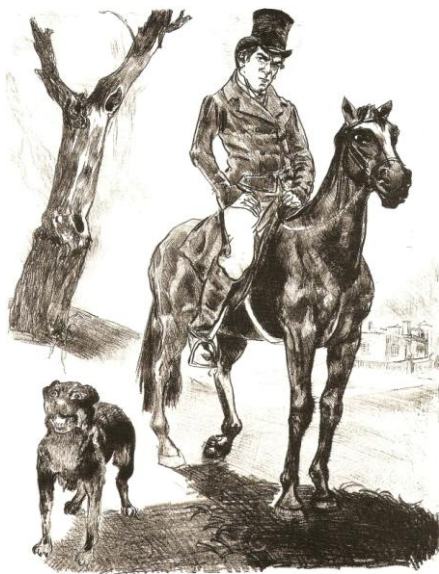


Fig. 279 - Paula Rego. *Mr. Rochester*, 2002. Litografia, 83 x 64 cm.



Fig. 280 - Paula Rego. *No conforto da Touca*, 2001-2002. Litografia colorida, 90 x 67,5 cm.

Para a litografia *Mr. Rochester* (fig. 279), a artista foi a fundo para elaborar o cenário para produzir essa imagem. Ela se reporta ao trecho do romance em que Mr. Rochester e Jane Eyre se encontram pela primeira vez. Como o seu método de trabalho envolve desenhar a partir da observação do modelo, havia um problema para representar o cavalo e o cão enquanto modelos reais para compor o cenário, uma vez que não lhe interessava trabalhar a partir de uma imagem pronta. Desse modo, a artista decidiu resolver esse impasse, procurando um modelo o mais próximo possível dos animais. Segundo ela mesma:

Aluguei o cavalo a uma empresa que aluga coisas para filmes. Era de plástico mas de tamanho natural. E o Tony [seu modelo] montou-o. Não era um cavalo a sério, um cavalo empalhado, porque isso seria demasiado pesado. Este era oco. Mas o cão era mesmo um cão embalsamado. Só não conseguíamos era pôr um freio. Não havia onde encaixá-lo. Mas o Tony foi à Crosprop para provar o fato dele e deixei-me dizer que aquelas roupas do século XVIII e XIX ficam a matar aos homens (Rosenthal, 2003: 175).

No Conforto da Touca (fig. 280) é uma imagem muito significativa. Sobretudo se levarmos em consideração que ela representa metaforicamente a condição de desvantagem social e financeira de Jane em relação a Edward, precisamente no momento em que o casamento deles foi adiado porque descobrem que ele já era casado. A notícia a

deixou abalada, triste e decepcionada e, além disso, ela não tinha nada nem ninguém que pudesse confortá-la nesse momento. Por isso, agarra-se simbolicamente a esse objeto, uma vez que ele é verdadeiramente seu. O gesto de se aninhar na touca denota a condição de isolamento e desamparo que Jane experimenta durante a sua trajetória.



Fig. 281 - Paula Rego. *Dentada*, 2002. Litografia colorida, 77 x 50,5 cm.



Fig. 282 - Paula Rego. *Em cima da árvore*, 2002. Litografia, 83 x 59 cm.

Dentada (fig. 281) e *Bertha* (fig. 283) representam a mesma personagem, entretanto, visivelmente elas muito distintas. A primeira imagem remete à ocasião em que Bertha morde violentamente o irmão quando ele vai visitá-la no seu aposento secreto. No romance, Brontë não descreve em que circunstâncias esse acontecimento se deu. Assim, possivelmente a artista criou essa imagem, retrocedendo no tempo quando Bertha ainda era uma mulher sensual, despertando o desejo sexual em Edward ainda nas Caraíbas. Evidentemente, já transtornada e como uma criatura feroz, dificilmente despertaria o desejo sexual de um homem. No entanto, Mason é um homem fraco, covarde, perturbado também, mas de maneira completamente diferente da irmã, essa perturbação o levou a “a apalpá-la e é por isso que ela o morde” (Rosenthal, 2003: 175).

Já a Bertha dessa outra imagem (fig. 283) foi representa como uma criatura louca, na sua forma indômita e, ao mesmo tempo, como uma mulher sexual. A artista comentou

acerca dessa imagem que, na realidade, ela a representou dessa maneira porque Bertha está “[z]angada. Muito zangada por estar fechada no sótão” (Rosenthal, 2003: 178).



Fig. 283 - Paula Rego. *Bertha*, 2001. Litografia colorida, 30 x 46,5 cm.

Como podemos notar, curiosamente, Paula Rego utilizou sua modelo Lila Nunes para representar tanto Bertha Mason quanto Jane Eyre. A dupla representação que o uso da mesma modelo pode suscitar foi descartada pela artista. Ana Gabriela Macedo nos informa acerca desse fato que a artista recusa, “a hipótese proposta pela crítica literária contemporânea, de que as duas funcionem entre si como um duplo” (in: Rosengarten, 2004: 136). A artista justificou sua resposta negativa, afirmando que não via nenhuma relação entre Jane e qualquer outro personagem. Na verdade, ela a vê de forma isolada, “uma figura que se destaca de todas as outras no romance” (ibidem: 136).

Por outro lado, em entrevista a Ana Marques Gastão, Paula Rego assinala que “Jane e Bertha são representadas pelo mesmo modelo: [pois] uma é o lado extremo e destrutivo da outra” (2002).

Desse modo, pode-se concluir que as duas personagens não funcionam como um duplo em si, mas como opostos complementares. Ou seja, tanto Jane como Bertha sentem imensa raiva, porém, a origem e a forma como cada uma lida com esse sentimento é o que as distancia, como a própria artista observou. Embora Jane sentisse muita raiva decorrente das injustiças cometidas contra si na infância, ela conseguiu dominar esse sentimento

através do autocontrole, transformando esse impulso negativo em algo bastante produtivo através da sua dedicação ao trabalho e, também como faz notar a artista, através “da obediência” (Gastão, 2002). Por seu turno, Bertha sente raiva porque é uma mulher subordinada pelo vínculo do casamento, não consegue (talvez nem sequer tenha tentado) dominar os seus instintos, que a possuem por completo, fazendo com que enlouqueça e seja encerrada no sótão.

Para concluir esse argumento, notamos que, ao mesmo tempo que Paula Rego assinala o potencial de raiva e violência intrínseco às duas personagens, ao utilizar o mesmo modelo para representá-las, ela também assinala o ponto em que elas se tangenciam. Contudo, o modo como cada uma delas lida com esses sentimentos (Jane vence, enquanto Bertha morre) as coloca em posições diametralmente opostas.



Fig. 284 - Paula Rego. *Noite*, 2002.
Litografia, primeira parte de díptico,
66 x 54 cm.



Fig. 285 - Paula Rego. *Espantinho*, 2002.
Litografia, segunda parte de díptico,
66 x 52,5 cm.



Fig. 284 - Paula Rego. *Amando Bewick*, 2001. Litografia, 67 x 43 cm.



Fig. 285 - Paula Rego. *Vem a mim*, 2001-2002. Litografia colorida, 88,5 x 59 cm.

Amando Bewick (fig. 284) é uma imagem que concentra a origem da força e da personalidade inovadora de Jane Eyre. Significativamente, Paula Rego representou Jane Eyre a beijar o bico de um pelicano. Nesse caso, a ave chega à narrativa da artista por duas vias: a primeira remete ao início do romance em que Jane Eyre, ainda criança, como forma de consolo, se refugiava na biblioteca para apreciar o seu livro predileto *The History of British Birds* [A História das Aves da Grã-Bretanha] de Thomas Bewick (1753-1828). Através da descrição que Brontë faz desse momento, pode-se perceber a importância que o livro de Bewick tinha para Jane. Assim, reproduzimos um pequeno trecho da narrativa:

Eram as que falavam nos ninhos das aves marinhas, nas rochas e promontórios solitários que só elas habitam, na costa da Noruega, semeada de ilhas, desde o extremo meridional ao Cabo Norte...

Com o Bewick sobre os joelhos, sentia-me feliz; feliz à minha moda, entenda-se (Brontë, 1977: 08).

A segunda via é através da figura mitológica do pelicano, na qual a ave protetora possui um instinto maternal tão agudo que é capaz de perfurar o seu próprio peito para alimentar os seus filhotes com o seu sangue (Rosenthal, 2003: 173).

Portanto, ao representar Jane Eyre a beijar suavemente o bico da ave, a artista faz uma referência metafórica entre o significado da ave e a importância que o livro das aves de Bewick adquire na vida da protagonista. Como bem observa Marina Warner a esse respeito, “é através do alimento espiritual que os livros e as imagens nos fornecem que Jane Eyre sobrevive” (in: Rosengarten, 2004: 124).

Sem dúvida que *Jane Eyre* pertence à genealogia das mulheres fortes e determinadas de Paula Rego. Desde a produção do mural da *National Gallery*, *O Jardim de Crivelli*, passando pelas *Avestruzes Dançarinas*, pelas *Mulheres-Cão* e por *A Celestina*, que a artista vem contando e encenando histórias, nas quais explora os diversos aspectos da experiência das mulheres. Entretanto, *Jane Eyre* é possivelmente a personagem mais interessante, pois, acima de tudo, é uma “mulher de bom senso. A *winner*. Uma vencedora” (Gastão, 2002), como gosta de afirmar a artista.

3.6. O JARDIM DO INTERROGADOR E OUTRAS HISTÓRIAS

Na década de 1960, Paula Rego produziu diversas obras de caráter abertamente político, como *Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960, *Sempre Às Ordens de Vossa Excelência*, 1961, *Quando Tínhamos uma Casa de Campo*, 1961, *O Exilado*, 1963, *Cães Vadios de Barcelona*, 1965, só para citar algumas. A série de pinturas a pastel referentes ao aborto produzidas em 1998, *Sem Título*, foi outra ocasião em que a artista expôs de forma clara o cunho político que envolve a questão da legalização do aborto.

Entretanto, Paula Rego nunca foi uma artista panfletária, muito pelo contrário, ela nunca fez da sua arte um instrumento *puramente* político. Mas também é certo que a artista continuou a abordar esses aspectos de forma indireta, ou seja, a partir do contexto de origem das obras. As temáticas mais constantes que perpassam a obra da artista, como por exemplo, as relações que envolvem a disputa pelo poder, inscritas tanto no âmbito privado como no âmbito público necessariamente se inscrevem no terreno político.

No ano 2000, Paula Rego produziu uma pintura a pastel, intitulada *O Jardim do Interrogador*. A obra teve como ponto de partida um episódio traumático contado à artista na ocasião em que ela foi convidada pela Fundação para as Vítimas da Tortura a doar uma obra sua a favor da causa da Fundação (Rosengarten, 2004a: 29. O caso refere-se a uma jovem que foi salva da morte por ter sido atirada ao lixo dentro de um saco de plástico.

A partir desse acontecimento, a artista produziu uma pintura alarmante, desconstruindo o que se encontra subjacente à crueldade da ação coercitiva advinda da autoridade. Para isso, ela contextualizou a sua história do interrogador, retrocedendo no tempo e atribuindo-lhe uma geografia específica.

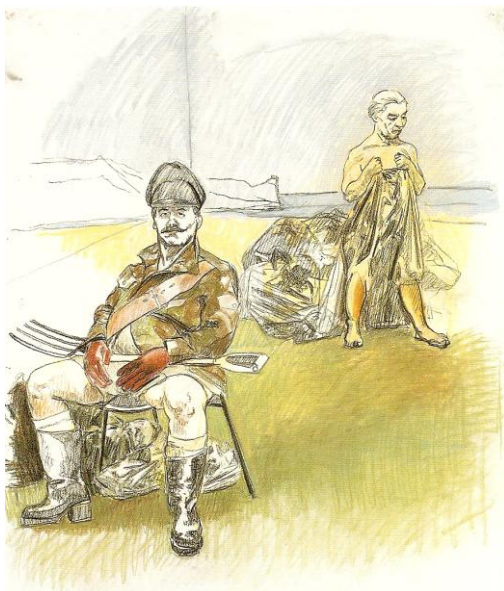


Fig. 288 - Paula Rego. Estudo segundo *O Jardim do Interrogador*, 2000. Lápis Conté s/papel, 102 x 77 cm.

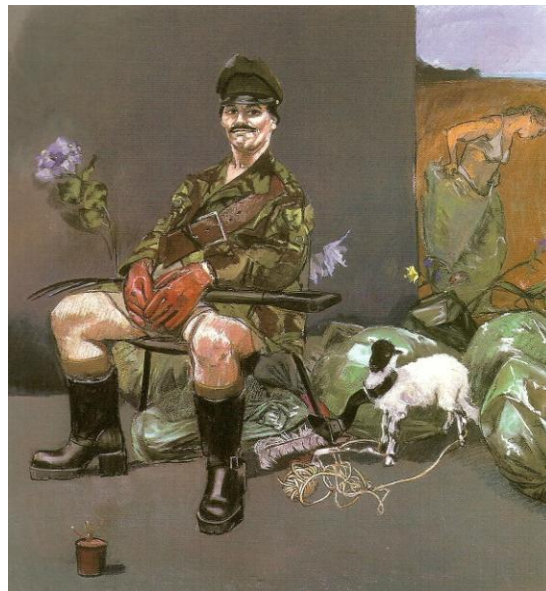


Fig. 289 - Paula Rego. *O Jardim do Interrogador*, 2000. Pastel s/papel montado em alumínio, 120 x 110 cm.

A narrativa visual da artista remonta à década de 1960 em Portugal, mais precisamente, remete à presença colonial portuguesa no continente africano e à Guerra do Ultramar iniciada em 1961. *O Jardim do Interrogador* (fig. 289) não é a primeira obra em que a artista, a partir de distintas abordagens, faz uma alusão crítica ao colonialismo português, tanto a sua chegada ao Brasil como em *A Primeira Missa no Brasil*, 1993, como a sua permanência na África em *Quando tínhamos uma Casa de Campo*, 1961.

Em *O Jardim do Interrogador*, Paula Rego representou a figura do interrogador de modo sardônico; numa atitude confiante, ele desafia-nos com um olhar satírico, deixando entrever por entre o bigode um sorriso cínico. E é justamente pela via do sarcasmo que a pintura revela a sua verdadeira força (Rosengarten, 2004a: 29). De acordo com a artista, antes de tudo, a sátira do personagem funciona como “uma paródia ao aspecto que um soldado devia ter em África” (ibidem: 29).

O aspecto sinistro da pintura advém da figura do interrogador inserido num cenário meticulosamente engendrado. Sentado comodamente numa cadeira, ele traça um uniforme militar que tanto pode aludir à Guerra do Ultramar como também aos diversos serviços da polícia secreta ou mais precisamente a PIDE. Ao articular a narrativa do presente com um acontecimento do passado, significativamente, a obra reflete os malefícios desumanos perpetrados por autoridades de todo o mundo, que se servem da interrogação coercitiva, como uma das formas de tortura física e emocional, e incontáveis casos de presos políticos ou de desaparecimentos e mortes inexplicáveis.

A composição visual de *O Jardim do Interrogador* é dividida verticalmente por dois campos. O campo da esquerda, no qual se encontra a figura do interrogador, foi representado num espaço interno, tanto o chão como as paredes foram igualmente coloridas por um frio tom cinzento, possivelmente essa seja uma forma irônica de representar um jardim. No campo da direita, há a figura de uma mulher que tanto pode estar a entrar ou a sair de um saco de lixo foi representada numa área externa. A imagem de uma praia surge muito distante da cena onde se desenrola o segundo plano. A imagem externa sugere um lugar ermo, sem a presença de nenhuma casa ou sinal de outras pessoas. Essa característica coincide com a hipótese de esse lugar ser o esconderijo secreto onde o interrogador comete seus atos de crueldade.

Os indícios visuais da suposta prática de jardinagem do interrogador se tornam visíveis através da imagem de uma ou duas flores, significativamente pintadas de roxo, das suas luvas tesas de jardinagem, também significativamente coloridas de vermelho, e da imagem, pertinentemente representada no primeiro plano, de um pequeno vaso contendo um resquício de planta tosada e completamente sem vida.

Alguns sacos de plástico lacrados complementam o cenário. Tudo isso nos leva a supor que, no seu interior, encontrem-se as vítimas do interrogador. Da figura de uma pequenina ovelha com um cinturão preso ao pescoço, vemos sair um fio de lã já devidamente enrolado num novelo. A presença do animal na cena pode ser interpretada como uma forma de aludir à impotência dos interrogados diante da presença ameaçadora do jardineiro-interrogador, precisamente no momento do interrogatório em que ele tenta extrair uma confissão ou delação, verdadeira ou não (isso não importa para ele), a qualquer custo, nem que para isso tenha que arrancar um órgão da vítima, tal e qual a lã do carneiro foi puxada.

Como podemos notar, o interrogador foi representado como uma mulher. Segundo observou a artista: “[f]i-lo uma mulher para o depreciar” (Rosengarten, 2004a: 30). Diante disso, podemos nos surpreender ao nos questionarmos se ser representado como uma mulher é uma forma de diminuí-lo. Ruth Rosengarten responde a essa questão, afirmando que “a mulher disfarçada de homem funciona como uma espécie de plágio trocista do pai, mas um plágio que não receia ser desmascarado” (ibidem: 33).

Desse modo, pode-se concluir que o plágio não receia ser desmascarado por duas razões: a primeira porque, se essa característica não ficasse patente, o impacto que provoca a subversão do signo perderia a sua eficiência enquanto ato subversivo, e a segunda talvez seja um pouco mais jocosa, pois historicamente as mulheres sempre foram as maiores vítimas de toda a ordem de violência física. Assim, quando a artista subverte o sexo do agressor, essa inversão assume a dimensão de um contradiscurso, pois, ao utilizar-se do signo cultural da mulher como objeto de violência para inscrevê-lo como um potencial agressor, essa inversão pode se tornar ameaçadora para o sexo oposto porque ridiculariza os homens justamente na questão em que mais apreciam ser representados: a virilidade masculina no comando.

3.6.1. OUTRAS HISTÓRIAS – A METAMORFOSE DE KAFKA SEGUNDO PAULA REGO

A partir da célebre novela de Franz Kafka (1883-1924), *A Metamorfose*, publicada pela primeira vez em 1915, Paula Rego criou a pintura *Metamorfoseando-se segundo Kafka*.

Resumidamente, o autor narra a metamorfose do protagonista, um caixeiro-viajante chamado Gregor Samsa, em inseto. Depois de ter tido estranhos sonhos durante a noite, Gregor acorda pela manhã e se descobre metamorfoseado num horrível inseto. Nessa condição, o personagem se submete à clausura de seu quarto e, aos poucos, a família termina por se habituar à forma grotesca de Gregor.

Contudo, passado algum tempo, o homem-inseto finalmente morre e a família, sem qualquer rodeio, como podemos comprovar numa passagem do texto, “(...) agora podemos agradecer a Deus” (Kafka, 2004: 80), se sente completamente aliviada por não ter que se dedicar mais a ele.

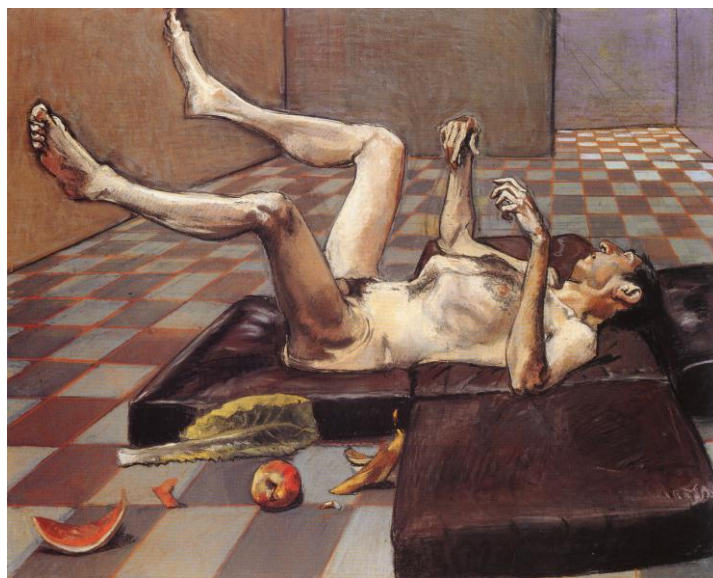


Fig. 290 - Paula Rego. *Metamorfoseando-se segundo Kafka*, 2000. Pastel s/papel montado em alumínio, 110 x 140 cm.

Na pintura da artista (fig. 290), o personagem kafkiano não assume a forma física de inseto como na história do autor. No entanto, a configuração visual da expressão do

corpo do modelo, com as pernas longas, finas e suspensas, e com as mãos meio contorcidas, confere à figura um aspecto imaginário de inseto.

A representação da transformação subjetiva do modelo em inseto torna-se muito mais interessante do que a transformação literal porque sugere, através da expressão do desenho e da pintura, sobretudo tendo em vista a maestria da artista para representar a pele do modelo, uma transformação muito mais psicológica do que física. Desse modo, uma transformação desse gênero é capaz de aguçar mais a imaginação do espectador, ao experimentar interpretar a obra como *Metamorfoseando-se segundo Paula Rego* a partir da sua própria imaginação.

3.6.2. A SÉRIE DO CAPUCINHO VERMELHO

Paula Rego revisitou o tradicional conto de fadas *O Capuchinho Vermelho* para produzir uma série de pinturas. Contudo, a artista reexaminou a história e, a partir dela, propôs a sua própria versão. Na versão de Paula Rego, torna-se evidente que é uma mulher e, sobretudo ela – a artista, que está a narrar visualmente a história, pois, na presente versão, não existe a figura masculina – o caçador a representar o herói que liberta a neta e a avó das garras do Lobo Mau.

A artista subverte a história original ao retirar o caçador e introduzir a figura feminina da mãe no papel de heroína da história. A mãe representando o papel do caçador, liberta a filha e a sua mãe das armadilhas capciosas do Lobo Mau. Essa característica se torna evidente em *A Mãe Vinga-se* (fig. 295). Além disso, a artista também introduz o sentimento de vingança, pois a mãe mata o lobo e, num gesto vingativo faz da pele dele uma bela estola (fig. 296).

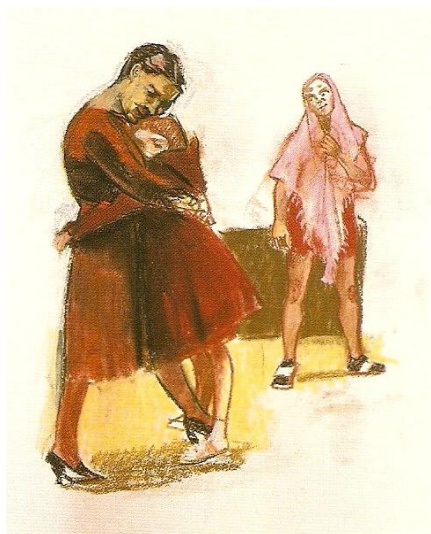


Fig. 291 - Paula Rego. *Família Feliz – A Mãe, Capucinho Vermelho e a Avó*, 2003. 62 x 48 cm.



Fig. 292 - Paula Rego. *Capucinho Vermelho no Canto*, 2003. Pastel s/papel, 52 x 46 cm.

Nesse caso, a estola, ou melhor, esse objeto pode funcionar como o símbolo do triunfo do matriarcado e como a consagração da heroína, que é a mãe a defender a sua *Família Feliz – A Mãe, Capucinho Vermelho e a Avó* (fig. 291). A pele do lobo pode se tornar ainda uma espécie de troféu de caça, subvertendo, desse modo, o significado desse signo-objeto tradicionalmente atribuído aos homens como uma forma de demonstrar a coragem e a astúcia masculina dos caçadores.

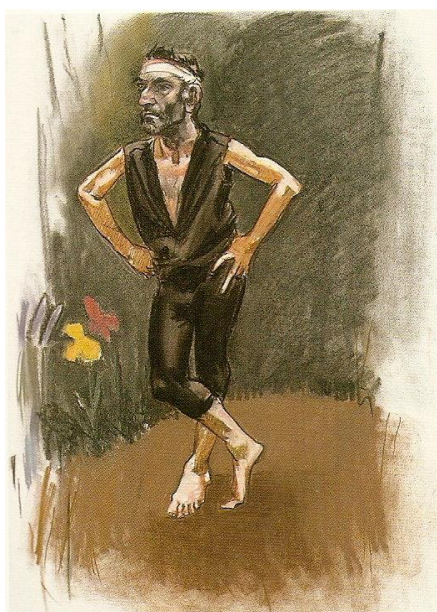


Fig. 293 - Paula Rego. *O Lobo*, 2003. Pastel s/papel, 76 x 57 cm.

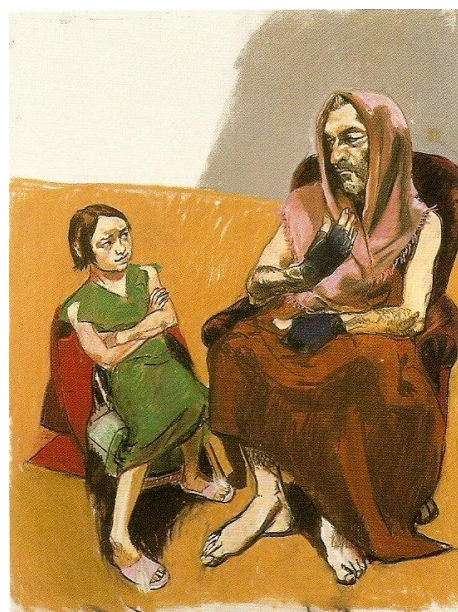


Fig. 294- Paula Rego. *O Lobo Engata o Capucinho Vermelho*, 2003. Pastel s/papel, 104 x 79 cm.



Fig. 295 - Paula Rego. *A Mãe Vinga-se*, 2003. Pastel s/papel, 104 x 79 cm.



Fig. 296 - Paula Rego. *A Mãe a usar a Pele do Lobo*, 2003. Pastel s/papel, 84 x 67 cm.

3.6.3. A HISTÓRIA DE OLGA E DE OUTRAS MULHERES

Vimos anteriormente, em *O Jardim do Interrogador*, uma mulher vestida de homem sem nenhum desejo de ocultar essa característica. Em *Olga*, vemos novamente uma inversão, ou melhor, a simultaneidade dos dois sexos, com um homem vestido de mulher. Novamente, essa característica fica evidente, ou seja, não há intenção em disfarçar esse dispositivo.

A artista comentou recentemente, em uma conversa, uma passagem de sua infância logo após o final da segunda Guerra Mundial, quando mulheres vindas da Alemanha viajavam para Portugal para cuidar de crianças,

ou porque queriam fugir, ou porque tinham um passado obscuro, secreto, como em *A Leitora* de Schlink. Pessoas como Olga eram vítimas más, como aquelas mulheres que trabalhavam em campos de concentração, que eram realmente muito vulgares (Rosengarten, 2004a: 33).

Essa declaração da artista torna-se significativa porque põe em relevo a idéia de ambigüidade moral que perpassa essa obra. Segundo Rosengarten, a “vítima má é –

como a criança violada que se torna violadora – a vítima desprevenida do mal de que vem a ser perpetradora” (2004a: 12).

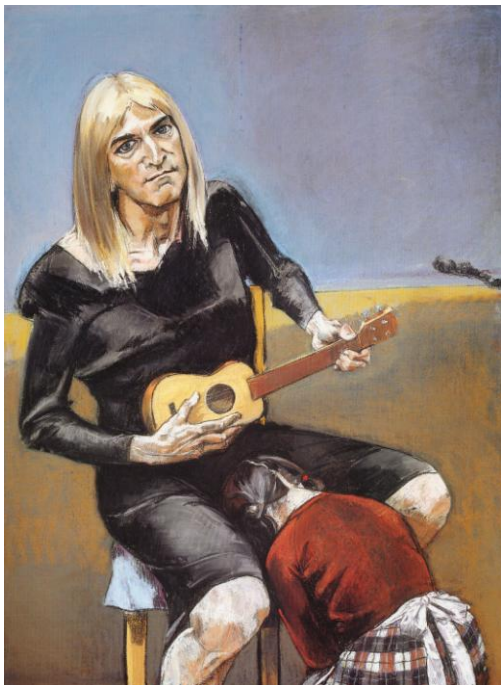


Fig. 297 - Paula Rego. *Olga*, 2003. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.



Fig. 298 - Paula Rego. *A Gata Nicotina*, 2003. Pastel s/papel, 104 x 79 cm.

Com efeito, a figura de Olga (fig. 297) é sobremaneira ambígua; a ambigüidade da imagem não se restringe à simultaneidade visível dos dois sexos. Na realidade, o elemento ambíguo da imagem se encontra na própria expressão vazia da personagem, que olha para nós indiferente à figura da menina que se encontra ajoelhada aos seus pés.

Todos os acessórios que compõem a personagem – a peruca loura de cabelos escorridos, o vestido de seda preto, a maquiagem do seu rosto e a guitarra portuguesa –, terminam por atuar como uma prótese visual, ou seja, a identidade de Olga torna-se tão ambivalente e enigmática em virtude de nada nela parecer ser verdadeiro, despertando nossa atenção para imaginarmos diversas personalidades para essa figura. Tudo o que cobre o seu corpo termina por ser uma extensão do enigma que ela representa, tornando-se diante de nós tão artificial quanto a sua própria identidade protética.

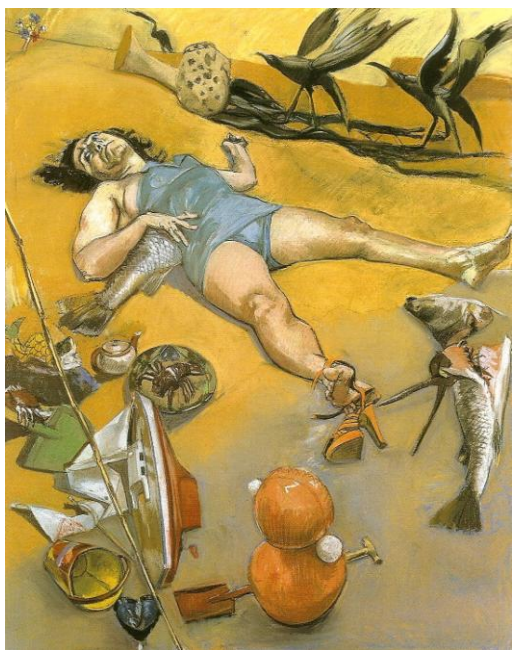


Fig. 300 - Paula Rego. *A Sereiazinha*, 2003. Pastel s/ papel montado em alumínio, 140 x 110 cm.



Fig. 301 - Paula Rego. *A Mulher dos Bolos*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 150 cm.

A pintura *A Sereiazinha* (fig. 300) alude ao conto homônimo de Hans Christian Andersen (1805-1875). Basicamente, a história da Sereiazinha narra a paixão desenfreada de uma sereia por um príncipe, na qual ela é capaz de empregar os maiores sacrifícios, a ponto de entregar a sua preciosa voz, agüentar uma série de dores físicas por ser transformada em humana e, sobretudo, a própria vida, em troca da possibilidade de vir a se casar com ele.

A Sereiazinha salva o príncipe de um naufrágio, mas ele pensa que foi salvo pela princesa do reino vizinho, com quem se casa. Assim, a sereiazinha está condenada à morte, pois o acordo que havia feito com a bruxa que lhe transformou em humana, exigia que, se o príncipe não se casasse com ela, na noite da festa de casamento ela morreria e se transformaria em espuma do mar (Andersen, 1996: 30-56).

Para o quadro, Paula Rego representou uma figura ambígua de sereia. Os diversos objetos espalhados pela areia nos fazem lembrar os destroços de diversos naufrágios que afundam rumo ao reino onde vivem as sereias. Entretanto, esses objetos podem ser interpretados como uma forma de aludir ao profundo desejo da sereiazinha de se tornar humana.

A figura solitária da sereia deitada entre a areia e o mar nos remete ao desfecho do conto, no momento em que a sereiazinha assume a forma final de espuma etérea. O olhar da figura é distante e profundamente enternecido, pois alude a diversas histórias de amor mal sucedidas, sobretudo, quando um elemento da história – na maioria das vezes, isso ocorre com as mulheres – compromete todos os seus sonhos decorrentes de uma relação frustrada.



Fig. 304 - Paula Rego. *Guerra*, 2003. Pastel s/papel montado em alumínio, 160 x 120 cm.

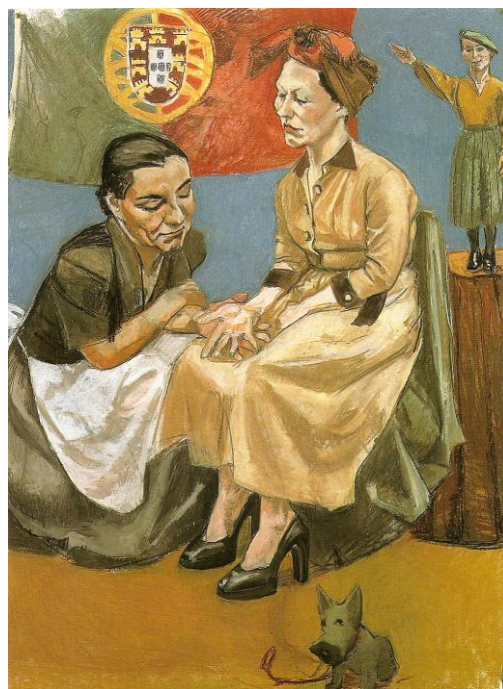


Fig. 305 - Paula Rego. *A Sina de Madame Lupescu*, 2004. Pastel s/papel, 130 x 102 cm.

Em 2003, na altura em que o mundo assistia indignado à invasão militar dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha no Iraque, enxurradas de imagens terríveis circularam por todos os meios de comunicação, com um requinte tecnológico de crueldades que os seres humanos são capazes de cometer. O conteúdo significativo dessas imagens termina por se esvaziar em função da banalização com que são veiculadas, fazendo “com que a *performance* seja a principal característica a ser valorizada em detrimento do conteúdo” (Manzano, 2004).

Paula Rego se serviu de uma dessas imagens para produzir uma pintura intitulada *Guerra* (fig. 304). Como podemos observar, a artista reinstalou nas suas obras a figura de animais atuando como personagens principais. Contudo, as figuras desses animais são reais, diferentemente das pinturas com animais da década de 1980, sobretudo tendo em vista que o contexto é totalmente diverso do anterior.

Recentemente, a artista vem produzindo bonecos e máscaras feitos em *papier-mâché* para encenar seus dramas humanos. Portanto, a imagem de uma mãe que está a carregar nos braços a sua filha ferida foi representada com figuras feitas a partir de bonecos criados e elaborados pela artista na forma de coelhos. Todos os demais personagens que compõem a pintura foram produzidos da mesma forma.

De acordo com o recente comentário da artista sobre a produção dessa obra, ela não poderia ter conseguido uma imagem dessa natureza a partir de pessoas reais, tendo usado, por isso, os bonecos. Para ela,

essa é a única maneira de tratar certos assuntos. Se não fosse assim seriam muito sentimentais. (...) Não podia fazer isso com pessoas. Não podia, nunca vi. Temos de ter uma imaginação que seja equivalente àquilo que nós pensamos que é essa violência (Faria, 2004: 02, 03).

De qualquer forma, mesmo que a artista não tenha presenciado uma situação de violência dessa natureza, o seu sentimento de empatia em relação às pessoas que tremendamente sofrem independentemente da origem da dor, sempre esteve presente nas suas temáticas. Antes dessa empatia se transformar em sentimentalismo, o gesto de se voltar para essas circunstâncias é tratado na sua arte como uma forma de indignar e denunciar a face dolorosa da nossa realidade nem que, para isso, ela tenha que se utilizar da sua imaginação.

3.7. A SÉRIE *POSSESSÃO*

Em 2003, a artista produziu o políptico *Possessão*, exibido ao público pela primeira vez na exposição *Paula Rego*, realizada entre 2004 e 2005 na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, no Porto.

Os sete painéis que compõem o políptico nos convidam a observá-los de forma linear e não circular, como observou Rosengarten (2004a: 45). Essa particularidade se justifica em função das obras terem sido previamente pensadas pela artista para serem expostas numa sequência linear, com o início da história, sendo seguindo pelo desenvolvimento e, finalmente, desfecho.

Segundo Paula Rego, a série *Possessão* não foi primeiramente inspirada pelas imagens do livro *Les Demoniques dans l'art* do médico francês Jean-Martin Charcot (1825-1893), escrito em 1877. Pelas próprias palavras da artista:

É ao contrário. Fui descobrir, no fim, que talvez pudesse ser isso. Tenho o livro *Les Demoniques dans l'art* que inclui desenhos e fotografias muito bonitas de mulheres a terem convulsões e a retorcerem-se todas. Sempre me interessei muito pelos gestos que as pessoas dão para exprimirem situações interiores de angústia. Nos quadros renascentistas há posições de dor bastante extremas, que são muito expressivas (Faria, 2004: 02).

Contudo, com a evolução do tríptico, alguns elementos da imagética das mulheres fotografadas e desenhadas no livro de Charcot terminam por estabelecer um diálogo com essa obra da artista. A nosso ver, o diálogo se estabelece muito mais no plano formal, no sentido da forma enquanto elemento plástico do desenho, do que com a temática em si.

O ângulo em que a artista representou Lila, a sua modelo, vista de cima para baixo, no qual ela se encontra na posição horizontal, nos remete à obra renascentista de Andrea Mantegna (1431-1506), *O Cristo Morto* (fig. 309), representada nesse mesmo ângulo. Ou seja, a figura de Jesus foi representada horizontalmente de forma bem próxima ao ângulo de visão do artista e, conseqüentemente, do público.



Fig. 309 - Andrea Mantegna. *O Cristo Morto*, c. de 1490. Têmpera s/tela, 68 x 91 cm.



Fig. 310 - Gian Lorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*, c. 1645-1652. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.



Fig. 311 - Gian Lorenzo Bernini. Pormenor da imagem da escultura de *O Êxtase de Santa Teresa*.

Com efeito, o Renascimento e o Barroco são ricos em obras que representam as emoções humanas, pois, se tivermos em mente que uma das preocupações do Renascimento era representar o homem numa posição central, abandonando lentamente a visão teocentrista da Idade Média, passando a adotar a visão humanista, então, tornou-se natural que os sentimentos humanos também fossem elementos importantes utilizados na

representação artística. Seleccionamos a famosa escultura de Bernini (1598-1680), *O Êxtase de Santa Teresa* (fig. 310), que, embora já pertencendo à arte Barroca, é um bom exemplo do comentário da artista.

A série *Possessão* é uma das obras mais recentes da artista na qual a sua maestria e o domínio do desenho e da técnica do pastel tornam-se brilhantemente representadas. Para além da qualidade extraordinária da execução técnica da série, *Possessão* sintetiza muito dos questionamentos propostos pela artista acerca da questão das mulheres, sobretudo, se levarmos em consideração o seu comentário dessa obra: “[é] como se ela agora compreendesse tudo” (Rosengarten, 2004a: 41).

Mas compreender o quê? Essa é a questão que pode despertar muitas hipóteses interpretativas. Podemos elaborar mentalmente uma retrospectiva das diversas mulheres que Paula Rego representou durante todos esses anos e, com efeito, todas elas trouxeram sempre pontos de vista distintos para discutir o papel das mulheres. Nesse caso, não pensamos que, efetivamente, aqui se trate apenas de representar uma mulher a ter um ataque histerico. Antes de tudo, interpretamos essas sete pinturas da mesma personagem como se ela estivesse a refletir sobre a sua própria condição e existência como mulher e tudo o mais que nisso se encontra implícito, tornando essas imagens verdadeiros corpos atravessados de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de pele, de memórias e de sedimentos fixados durante o decorrer do tempo.

Na obra de Paula Rego, o corpo se torna um dispositivo indispensável para encenar toda a ordem de sentimentos e acontecimentos que envolvem as disputas pelo poder. Entretanto, aqui já não se trata mais do “que fazem os corpos uns aos outros, na sua infinita crueldade ou ternura, mas do que um corpo faz a si mesmo” (Almeida, 2005: 26). Não existe violência nem agressividade nessas imagens. Existe sim uma possessão, mas uma possessão enquanto domínio, domínio do seu corpo enquanto receptáculo de gozo e prazer. Essa pode ser uma forma de tornar autônomo o seu próprio desejo, suprimindo o desejo do *outro* pelo seu corpo de mulher.



Fig. 312 - Paula Rego. *Possessão I*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.



Fig. 313- Paula Rego. *Possessão II*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.



Fig. 314 - Paula Rego. *Possessão III*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.



Fig. 315 - Paula Rego. *Possessão IV*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.



Fig. 316 - Paula Rego. *Possessão V*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.



Fig. 317 - Paula Rego. *Possessão VI*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.



Fig. 318 - Paula Rego. *Possessão VII*, 2004. Pastel s/papel montado em alumínio, 150 x 100 cm.

Curiosamente, a figura da mulher somente em dois painéis dirige o olhar para o espectador (fig. 316 e 318). Isso se torna um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que ela suprime a presença do outro, olha para o espectador como se estivesse a invocar sua presença. Entretanto, essa pode ser uma forma de demarcar a sua própria autonomia. Nós, como espectadores, não podemos observar essas obras, tencionando assumir o papel de *voyeristas*. Muito pelo contrário, o nosso olhar se encontra com o olhar da modelo, que nos olha diretamente, anulando, assim, qualquer hipótese de *voyerismo*.

Essa característica também pode ser uma das grandes questões que a série propõe ao público. Mesmo que nós estejamos a olhá-la, mesmo que partilhemos de um momento de sua intimidade, ainda assim, ela continua a ter a posse de si mesma, representada pela possessão de seu corpo, que abriga a sua história de vida.

CAPÍTULO IV

4. CONCLUSÕES

Várias são as conclusões que poderemos tirar do desenvolvimento deste trabalho. Uma pesquisa que tenciona desenvolver uma metodologia, como, nesse caso, uma metodologia interdisciplinar, já de *per se* amplia o seu leque de problemas e hipóteses e, por conseguinte, de conclusões. Isso decorre em grande parte da inter-relação que a interdisciplinaridade estabelece com um número mais abrangente de conhecimentos, que têm de ser analisados de diferentes pontos de vista.

De qualquer modo, a primeira conclusão que poderemos assinalar consiste na confirmação de que a metodologia desenvolvida neste trabalho nos permitiu desenvolver uma análise mais profunda, sistematizada e, por conseguinte, mais abrangente das obras de Paula Rego. O exame do contexto, em toda a sua dimensão, nos forneceu uma significativa quantidade de informações que relacionamos às obras da artista, disponibilizando elementos que nos permitiram construir interpretações mais fecundas, sobretudo, sob o ponto de vista do pensamento dialético, que visa focar o objeto de estudos como um todo, que vem a ser o que aqui denominamos como *o universo artístico de Paula Rego*. Entretanto, também se torna necessário sublinhar que esse todo não encerra nunca uma totalidade imutável e estática, pelo contrário, o todo é uma unidade em constante transformação e, por isso, necessita ser constantemente redimensionado.

Também poderemos concluir que a produção artística da artista, tanto nos aspectos temáticos, quanto nas questões formais, como igualmente, nas técnicas utilizadas, concentram uma espécie de poder bastante peculiar. Primeiramente, o termo *poder* encontra-se aqui inextricavelmente ligado ao ato de “ter a faculdade de agir; de possibilidade de atuação”. Desse modo, de forma bastante precisa, a artista cria um

poderoso repertório de histórias visuais, nas quais ela desconstrói os mecanismos sociais coercivos que impõem, de forma direta ou indireta, um domínio sobre determinados grupos, mais precisamente sobre as mulheres e as crianças. Portanto, suas obras nos fornecem instrumentos intelectuais e subjetivos para construirmos, através de nossos próprios questionamentos e, conseqüentemente, das interpretações que vamos elaborando acerca das obras, os meandros que atravessam tais condicionamentos dos comportamentos sociais de dominação e de submissão.

Outra conclusão é que, possivelmente o elemento mais significativo no seu trabalho consiste no fato de a artista jamais transformar o poder questionador de suas obras num instrumento de cooptação para uma determinada direção. Ou seja, o público é totalmente livre para elaborar suas próprias interpretações a respeito de uma temática desenvolvida nas obras, pois a artista desconstrói seus temas, sem que, para isso, determine um desfecho final nas suas narrativas visuais, tornando a *leitura* da história um elemento a ser desenvolvido pelo público. Nem num caso mais explícito, como na série sobre o aborto, a artista impôs qualquer tipo de opinião tendenciosa ou até mesmo induziu a qualquer conclusão. Esse exemplo torna-se paradigmático para a nossa afirmação, pois o que a série fez foi representar várias mulheres que recorreram a essa prática, sublinhando os perigos para a própria vida a que se expõem recorrendo ao aborto clandestino, sem, no entanto, propor qualquer juízo moral acerca do aborto. O que a artista parece ter pretendido com a produção da série nada mais é do que propor que a sociedade trate de assuntos que, por diversos motivos, ainda continuam sendo ignorados por serem considerados temas tabus.

Quanto à criação dos aspectos formais e das técnicas utilizadas na produção artística de Paula Rego, foi possível constatar nesta pesquisa, o quanto esses dois elementos se encontram inextricavelmente ligados aos conteúdos temáticos das obras e ao contexto artístico de cada momento histórico de sua produção. Ou seja, desde as primeiras obras produzidas em meados dos anos 1950, o processo de criação das formas e as técnicas utilizadas, que, naquela ocasião, envolviam o desenho, o recorte das formas, a colagem, a sobreposição e a intervenção de outros materiais como a tinta e o pastel, constituindo, assim, a imagética da obra, continuamente se tornam um elemento

indissociável do assunto tratado. Um bom exemplo dessa afirmação pode ser observado na obra *Salazar a Vomitar a Pátria*, 1960, na qual, o ato de desenhar e rasgar as formas, para, posteriormente serem coladas na tela, seguindo-se de diversas intervenções, como, os rabiscos a pastel e as garatujas com tinta a óleo, além de materializar imagetivamente uma idéia, também expressa o sentimento de indignação da artista com o assunto em questão.

A partir da década de 1980, quando a artista abandona as colagens e passa a se dedicar a pintura e ao desenho figurativo, mais uma vez, o processo de criação, a abordagem formal e as técnicas utilizadas se harmonizam plenamente com o conteúdo temático das obras. Naquela ocasião, o desenho gestual elaborado a tinta, diretamente sobre a superfície e a paleta reduzida de cores concentram a necessidade da artista se expressar de forma direta e rápida. Essa exigência se justifica em parte, pela influência da *Art Brut* de Dubuffet e pelos pressupostos do automatismo surrealista, duas importantes referências que marcaram a sua trajetória artística.

Consoante as mudanças estilísticas, a temática daquele período também sofreu significativas alterações e, assim, o enfoque abertamente político de antes deu lugar a questões mais específicas que permeiam as relações de disputa pelo poder num âmbito mais particular, como o universo privado. Contudo, como se sabe, as relações dessa natureza, mesmo quando analisadas a partir de um microcosmo social, como é o caso da família, do paternalismo ou da luta pela igualdade entre os sexos, estão permeadas por uma vertente política, que igualmente foi relacionada e desconstruída pela artista.

Nas duas últimas décadas, a obra de Paula Rego se tornou absolutamente figurativa. Todos os seus desenhos são desenvolvidos a partir da observação direta do real, atingindo um altíssimo nível técnico, tanto no que se refere a excelência do desenho, quanto na maestria da utilização do pastel. Simultaneamente, a artista passou a abordar e a questionar a tradição da História da Arte, que reservava aos artistas masculinos o status de mestres, enquanto as artistas mulheres eram suprimidas da história. Novamente, os aspectos formais e técnicos das obras se entrecruzam com a temática, pois, ao se utilizar de linguagens e técnicas tipicamente pertencentes à tradição paternalista da Academia, ela termina por subverter esses mesmos códigos, pois propõe um novo ponto de vista, especificamente, o ponto de vista de uma artista mulher e feminista, que se apropria dessa

mesma tradição para contar a história das mulheres, sacudindo, assim, os padrões estabelecidos historicamente.

Por fim, esperamos com este trabalho, de alguma forma poder contribuir para o desenvolvimento dos estudos acerca da arte e desta artista. De fato, cada objeto de estudos possui as suas próprias especificidades. Contudo, uma metodologia que pretende promover um entendimento mais sólido acerca da relação existente entre a arte e a sociedade e, conseqüentemente, da relação entre os elementos internos e externos que constituem a obra, ao utilizar-se do pensamento dialético e da interdisciplinaridade, tende a promover um debate mais coeso e abrangente acerca do pensamento contemporâneo, voltado não só para o campo da arte, mas também para os outros campos que compõem o conhecimento.

Essa é apenas uma das abordagens possíveis para o estudo da arte e, sendo assim, diversas possibilidades de aprimoramento acerca dessa metodologia podem ser desenvolvidas, objetivando amadurecer cada vez mais o conhecimento científico não só acerca da arte, mas também acerca do conhecimento humano.

O aprimoramento desta proposta metodológica depende, em parte, de sua aplicabilidade em novos objetos de estudos, como também, de futuras revisões teóricas que sejam pertinentes para adaptar-se às constantes transformações que a arte e os demais campos do saber sofrem continuamente. E, como tal, esse é um desafio que se me apresenta para uma investigação futura.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. (2004), *Indústria cultural e sociedade*. 2.^a edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (1993), *Teoria Estética*, (trad. de Artur Morão), Lisboa: Edições 70.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes (2004), *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo: Boitempo.

ALBERTI, Verena (2002), *O riso e o risível na história do pensamento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1996), *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. (2002), *As imagens e as coisas*. Porto: Campo das Letras.

_____. (2002), *Pintura Portuguesa no século XX*, 3.^a edição revista e aumentada, Porto: Lello Editores.

_____. (2002), *Transição – ciclopes, mutantes, apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX*, Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. (2004), *Quatro movimentos da pele – As imagens e as coisas II*, Porto: Campo das Letras.

_____. (2005), *Paula Rego: ou a comédia humana*, colecção Caminhos da Arte Portuguesa no século XX, Lisboa: Editorial Caminho.

ANDERSEN, Hans Christian (1996), *Contos de Fadas*, (trad. de Ribeiro da Fonseca), Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ANDERSON, Brooke Davis; THÉVEZ, Michel (2002), *Darger – The Henry Darger Collection at the American Folk Art Museum*, New York: American Folk Art Museum.

ANDERSON, Perry (1999), *As origens da pós-modernidade*, (trad. de Marcus Penchel), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ARCHER, Michael (2001), *Arte Contemporânea: uma história concisa*, (trad. de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira), São Paulo: Martins Fontes.

ARGAN, Giulio Carlo (1995), *Arte e Crítica de Arte*, 2.^a edição, Lisboa: Editorial Estampa.

_____. (1999), *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, 6.^a reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras.

ARGULLOL, Rafael (2002), *O fim do mundo como obra de arte: um relato da cultura ocidental*, (trad. de Ebréia de Castro Alves), Rio de Janeiro: Rocco.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (2007), *A técnica do livro segundo São Jerônimo*, 2.^a edição revista e ampliada, (trad. de Cleone Augusto Rodrigues), São Paulo: Cosac Naify.

AZEVEDO, Cândido (1999), *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa: Editorial Caminho.

BADIOU, Alain (2002), *Pequeno manual de inestética*, (trad. de Marina Appenzeller), São Paulo: Estação Liberdade.

BAIRON, Sérgio (2002), *Interdisciplinaridade: educação, história da cultura e hipermídia*, São Paulo: Futura.

BAKHTIN, Mikhail (1992), *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes.

BARRIE, J. M. (2005), *Peter Pan*, (ilustrações de Paula Rego), (trad. de José Manuel Lopes), Lisboa: Cavalo de Ferro.

BARRO, David (2003), *Imagens [Pictures]*: para uma representação contemporânea, Porto: Mimeses.

BARTHES, Roland (2003), *Mitologias*, (trad. de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer), Rio de Janeiro: Difel.

BARTLETT, W. B. (2002), *História ilustrada das cruzadas*, (trad. de Nelson de Almeida Filho), São Paulo: Ediouro.

BATAILLE, Georges (1988), *O erotismo*, (trad. de Bernard da Costa), 3.^a edição, Lisboa: Antígona.

BAUDELAIRE, Charles (2004), *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, 4.^a edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BAUDRILLARD, Jean (2001), *Senhas*, (trad. de Maria Helena Kuhner), Rio de Janeiro: Difel.

BAUMAN, Zygmunt (1999), *Modernidade e ambivalência*, (trad. de Marcus Penchel), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BAYER, Raymond (1995), *História da Estética*, (trad. de José Saramago), Lisboa: Editorial Estampa.

BELTING, Hans (2006), *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, (trad. de Rodnei Nascimento), São Paulo: Cosac Naify.

BERGER, John (1999), *Modos de ver*, (trad. de Lúcia Olinto), Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (2003), *Sobre o olhar*, (trad. de Lya Luft), Barcelona: Gustavo Gili.

BERGSON, Henri (2004), *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*, (trad. de Ivone Castilho Benedetti), São Paulo: Martins Fontes.

BETTELHEIM, Bruno (2006), *A psicanálise dos contos de fadas*, (trad. de Arlene Caetano), 20.^a edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BINDMAN, David (1981), *Hogarth*, London: Thames & Hudson.

BLACKBURN, Simon (1997), *Dicionário Oxford de Filosofia*, (trad. de Desidério Murcho *et al*), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BOURDIEU, Pierre (1996), *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, (trad. de Maria Lúcia Machado), São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2004), *A economia das trocas simbólicas*. 5.^a edição, São Paulo: Perspectiva.

_____. (2005), *A dominação masculina*, (trad. de Maria Helena Kühner), 4.^a edição, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

_____.; DARBEL, Alain (2003), *O amor pela arte: os museus na Europa e seu público*, (trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira), São Paulo: EDUSP e Zouk.

_____.; HAACKE, Hans (1995), *Livre – troca: diálogos entre ciência e arte*, (trad. de Paulo César da Costa Gomes), Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BRADLEY, Fiona (1999), *Surrealismo*, (trad. de Sérgio Alcides), São Paulo: Cosac & Naify.

_____. (2002), *Paula Rego*, Lisboa: Quetzal Editores/Bertrand Editores.

_____. (2002), *Paula Rego*, London: Tate Publishing.

BRAGA, Teófilo (1995-98), *Contos tradicionais do povo português*, 4.^a edição, 2.v. Lisboa: Dom Quixote.

BRANDÃO, Junito de Souza (2004), *Mitologia Grega*, v. 1, 18.^a edição, Petrópolis – RJ: Vozes.

BRIONY, Fer (*et al*) (1998), *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, São Paulo: Cosac & Naify.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.) (2002), *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*, Porto Alegre: Editora Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS.

BRONTË, Charlotte (1977), *Jane Eyre*, Lisboa: Difel.

BROUGÈRE, Gilles (2000), *Brinquedo e cultura*, 3.^a edição, coleção: Questões da nossa época, v. 43, São Paulo: Cortez Editora.

BUARQUE de HOLLANDA, Heloísa (Org.) (1994), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro: Rocco.

BUCHHOLZ, Elke Linda (2001), *Francisco de Goya*, Colónia: Könemann.

BUENO, Maria Lúcia (1999), *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*, Campinas, SP: Editora da Unicamp.

BUENO, Silveira (2000), *Minidicionário da Língua Portuguesa*, edição revista e atualizada, São Paulo: FTD.

BULFINCH, Thomas (2004), *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) – histórias de deuses e heróis*, (trad. de David Jardim Júnior), Rio de Janeiro: Ediouro.

BUMPUS, Judith (2004), Paula Rego: segundo Hogarth, in: ROSENGARTEN, Ruth (2004), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, colecção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 115-121.

BÜRGER, Peter (1993), *Teoria da vanguarda*, (trad. de Ernesto Sampaio), Lisboa: Vega.

BURKE, Peter (2005), *O que é história cultural?* (trad. de Sérgio Góes de Paula), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BUTLER, Judith (2003), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, (trad. de Renato Aguiar), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CALABRESE, Omar (1986), *A linguagem da Arte*, colecção: Dimensões, Lisboa: Editorial Presença.

_____. (1996), *A idade neobarroca*, Lisboa: Edições 70.

_____. (1997), *Como se lê uma obra de arte*, colecção: Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70.

CALVINO, Italo (2003), *Seis propostas para o próximo milênio*, (trad. de Ivo Barroso), 3.^a edição, São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2004), Mas, Collodi não existe, in: COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio: história de um boneco*, (trad. de Margarida Periquito), (ilustrações de Paula Rego), (comentário às ilustrações de Romana Petri), (posfácio de Italo Calvino), Lisboa: Cavalo de Ferro.

CANCLINI, Néstor Garcia (1989), *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*, (trad. de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto), 2.^a edição, São Paulo: Cultrix.

CARRILHO, Manuel Maria (1994), *O que é Filosofia*, Lisboa: Difusão Cultural.

CARROL, Lewis (1998), *Alice no País das Maravilhas*. 3.^a edição, Lisboa: Publicações Europa-América.

CAUQUELIN, Anne (2005), *A arte contemporânea: uma introdução*, São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2005), *Teorias da arte*, São Paulo: Martins Fontes.

CHALUB, Samira (Org.) (1994), *Pós-moderno &: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*, Rio de Janeiro: Imago.

CHALUMEAU, Jean Luc (1997), *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte – de Platão aos nossos dias*, coleção Teorias das Artes e Literatura, Lisboa: Instituto Piaget.

CHILVERS, Ian (2001), *Dicionário Oxford de arte*, (trad. de Marcelo Brandão Cipolla), 2.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

CHINEN, Allan B. (2001), *A mulher heróica: relatos clássicos de mulheres que ousaram desafiar seus papéis*, (trad. de Maria Silvia Mourão Netto), São Paulo: Summus Editorial.

CHIPP, Herschel Browning (1996), *Teorias da arte moderna*, (trad. de Waltensir Dutra et al), 2.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

CLÉMENT, Catherine (1993), *A ópera; ou, a derrota das mulheres*, (trad. de Rachel Gutiérrez), Rio de Janeiro: Rocco.

COELHO, Adolfo (2001), *Contos populares portugueses*, 6.^a edição, Lisboa: Dom Quixote.

COELHO, Plínio Augusto (2003), *Goya: os desastres da guerra*, São Paulo: Imaginário.

COELHO, Teixeira (2000), *Guerras culturais – arte e política no novecentos tardio*, São Paulo: Iluminuras.

COELHO, Teixeira (2005), *Moderno, pós-moderno: modos & versões*, 5.^a edição, São Paulo: Iluminuras.

COLLODI, Carlo (2004), *As aventuras de Pinóquio: história de um boneco*, (trad. de Margarida Periquito), (ilustrações de Paula Rego), (comentário às ilustrações de Romana Petri), (posfácio de Italo Calvino), Lisboa: Cavalo de Ferro.

CONNOR, Steven (2000), *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*, (trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves), 4.^a edição, São Paulo: Loyola.

COOKE, Lynne (2004), Paula Rego, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.) (2004), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 32-39.

COSTA, Cristina (1998), *Arte: resistências e rupturas: ensaios de arte pós-clássica*, São Paulo: Moderna.

CRISPOLTI, Enrico (2004), *Como estudar a Arte Contemporânea*, (trad. de Isabel Teresa Santos), Lisboa: Editorial Estampa.

CROW, Thomas (2002), *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Ediciones Akal.

DANTO, Arthur C. (2005), *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, (trad. de Vera Pereira), São Paulo: Cosac Naify.

_____. (2006), *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, (trad. de Saulo Krieger), São Paulo: Odysseus.

DE MICHELLI, Mario (2004), *As vanguardas artísticas*, (trad. de Pier Luigi Cabra), 3.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

DEBORD, Guy (2004), *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*, (trad. de Estela dos Santos Abreu), 5.^a reimpressão, Rio de Janeiro: Contraponto.

DEEPWELL, Katy (Ed.) (1998), *Nueva crítica feminista de arte – estratégias críticas*, Madrid: Ediciones Cátedra.

DELEUZE, Gilles (2003), *Lógica do sentido*, (trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes) 4.^a edição, São Paulo: Perspectiva.

_____. *Francis Bacon* (2005), *Lógica de la sensación*, 2.^a edición, Madrid: Arena Libros.

DEMPSEY, Amy (2003), *Estilos, escolas e movimentos*, (trad. de Carlos Eugênio de Moura), São Paulo: Cosac & Naify.

DESCARTES, René (2004), *Discurso do método*, in: Os pensadores, São Paulo: Nova Cultural.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, (trad. de Paulo Neves), São Paulo: Editora 34.

DIEGO, Estrella de (1996), *Arte Contemporáneo II*, colección: Conocer El Arte, Madrid: Historia 16.

DORFLES, Gillo (1988), *Elogio da desarmonia*. Trad. de Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. (2001), *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*, 2.^a edição, Lisboa: Livros Horizonte.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.) (1993-1995), *História das Mulheres no Ocidente: o século XX*, 5 volumes, vol. 5, Porto: Edições Afrontamento.

DURAND, Gilbert (2000), *Imagens e reflexos do imaginário português*, (trad. de Cristina Proença et al), Lisboa: Hugin.

_____. (2004), *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, (trad. de Renée Eve Levié), 3.^a edição, Rio de Janeiro: Difel.

EAGLETON, Terry (1993), *A ideologia da estética*, (trad. de Mauro Sá Rego Costa), Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ECO, Umberto (2005), *Interpretação e superinterpretação*, 2.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

EDGAR, Andrew; SEGWICK, Peter. (Eds.) (2003), *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*, (trad. de Marcelo Rollemberg), São Paulo: Contexto.

FOSTER, Hal (1996), *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*, (trad. de Duda Machado), São Paulo: Casa Editorial Paulista.

FOUCAULT, Michel (1997), *A mulher/os rapazes: história da sexualidade*, (trad. de Maria Theresa da Costa Albuquerque), Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (2002), *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, (trad. de Salma Tannus Muchail), 8.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2005), *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, (trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio), 12.^a edição, São Paulo: Loyola.

_____. (2005), *Arqueologia do saber*, (trad. de Luiz Felipe Baeta Neves), 7.^a edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FRANCASTEL, Pierre (1993), *A realidade figurativa*, 2.^a edição, São Paulo: Perspectiva.

FRANÇA, José-Augusto (2004), *História da Arte em Portugal: o modernismo*, Lisboa: Editorial Presença.

FRASCINA, Francis (*et al*) (1998), *Modernidade e modernismo: Pintura francesa no século XIX*, (trad. de Tomás Rosa Bueno), São Paulo: Cosac Naify.

FREUD, Sigmund (2001), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, coleção Vida e Cultura, n° 66, (trad. de Ramiro da Fonseca), Lisboa: Livros do Brasil.

_____. (2003), *Psicoanálisis del arte*, 3.^a reimpresión, Madrid: Alianza Editorial.

FRY, Roger (2002), *Visão e forma*, (trad. de Cláudio Marcondes), São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GEE, Maggie (2004), *Pintora de verdades chocantes e dolorosas*, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Sintra: Fundação de Serralves / Jornal Público, p.p. 102-105.

GIL, José (1997), *Metamorfoses do corpo*. 2.^a edição, Lisboa: Relógio D'Água.

GOMBRICH, Ernst Hans (1999), *A História da Arte*. 16.^a edição, (trad. de Álvaro Cabral), Rio de Janeiro: LTC.

_____. (1999a), *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*, (trad. de Geraldo Gerson de Souza), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (2004), *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp.

GONÇALVES, Rui Mário (1998), *A arte portuguesa do século XX*, Lisboa: Temas e Debates.

GRAHAM, Gordon (1997), *Filosofia das artes: introdução à estética*, colecção: Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70.

GREENBERG, Clement (2002), *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*, (trad. de André Carone), São Paulo: Cosac & Naify.

GREER, Germaine (2004), A olhar para Paula Rego, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Sintra: Fundação de Serralves / Jornal Público, p.p. 62-67.

GROSENICK, Uta (ed.) (2002), *Women Artists: mulheres artistas nos séculos XX e XXI*, (trad. de Carlos Sousa de Almeida), Lisboa: Taschen.

HAAR, Michel (2000), *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, (trad. de Maria Helena Kühner), Rio de Janeiro: Difel.

HADJINICOLAOU, Nicos (1989), *História da arte e movimentos sociais*, (trad. de António José Massano), Lisboa: Edições 70.

HARRISON, Charles (2001), *Modernismo*, (trad. de João Moura Jr.), São Paulo: Cosac Naify.

HARVEY, David (2003), *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, 12.^a edição, (trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves), São Paulo: Edições Loyola.

HAUSER, Arnold (2003), *História social da arte e da Literatura*, (trad. de Álvaro Cabral), São Paulo: Martins Fontes.

HEARTNEY, Eleanor (2002), *Pós-Modernismo*, colecção: Movimentos de Arte Contemporânea, Lisboa: Editorial Presença.

HEIDEGGER, Martin (1977), *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1999), *Cursos de Estética*, (trad. de Marco Aurélio Werle), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel (1999), Sinais de ruptura: “livres” e humoristas, in: PEREIRA, Paulo (Dir.), *História da arte portuguesa: do Barroco à contemporaneidade*, 3.^a edição, vol. 3, Lisboa: Temas e Debates.

HESS, Walter (1989), *Documentos para a compreensão da pintura moderna*, colecção Vida e Cultura, Lisboa: Edição Livros do Brasil.

HOLLOWAY, Memory (2003), Prece nas areias: Paula Rego e as representações visuais da Primeira Missa no Brasil, in: ROCHA, João Cezar de Castro (Org), *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*, Rio de Janeiro: Topbooks Editora, p. 63-71.

_____. Espelho retrovisor: olhar para trás, andar para a frente, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.) (2004), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Sintra: Fundação de Serralves / Jornal Público, p.p. 86-88.

HONNEF, Klaus (1994), *Arte Contemporânea*, Koln: Taschen Verlag.

HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, (trad. de Ricardo Cruz), Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1989), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, (trad. de Teresa Louro Pérez), Lisboa: Edições 70.

INNERARITY, Daniel (1996), *A filosofia como uma das belas-artes*, (trad. de Cristina Rodrigues e Artur Guerra), Lisboa: Editorial Teorema.

JAMESON, Fredric (2002), *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, (trad. de Maria Elisa Cevalco), 2.^a edição, São Paulo: Editora Ática.

JANSON, H. W. (2001), *História geral da arte: Renascimento e Barroco*, 2.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

JANUSZCZAK, Waldemar (2004), Martelando um prego na cabeça, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 24-27.

JEUDY, Henri-Pierre (2002), *O corpo como objeto de arte*, (trad. de Tereza Lourenço), São Paulo: Estação Liberdade.

JOLY, Martine (1994), *Introdução à análise da imagem*, Lisboa: Edições 70.

JULIUS, Anthony (2002), *Transgresiones: el arte como provocación*, Barcelona: Ediciones Destino.

JUNG, Carl G. (2005), *O homem e seus símbolos*, edição especial brasileira, 15.^a edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

KAFKA, Franz (2004), *A metamorfose*, (trad. de Modesto Carone, 14.^a reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras.

KAYSER, Wolfgang (2003), *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, (trad. de J. Guinsburg), São Paulo: Perspectiva.

KEMP, Martin (Coord.) (2006), *História da Arte no Ocidente*, (trad. de Irene Guimarães), Lisboa: Editorial Verbo.

KENT, Sarah (2004), As meninas de Paula Rego, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 52-56.

KOSIK, Karel (2002), *Dialética do concreto*, (trad. de Célia Neves e Alderico Toríbio), 2.^a edição, Rio de Janeiro: Paz e Tera.

KRISTEVA, Julia; CLÉMENT, Catherine (2001), *O feminino e o sagrado*, (trad. de Rachel Gutiérrez), Rio de Janeiro: Rocco.

KUHN, Thomas S. (2006), *A estrutura das revoluções científicas*, (trad. de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira), 9.^a edição, São Paulo: Perspectiva.

LACOSTE, Jean (1986), *A Filosofia da Arte*, (trad. de Álvaro Cabral), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LA FONTAINE, Jean de (2004), *Fábulas de La Fontaine*, (trad. de Caroline Kazue Ramos Furukawa), São Paulo: Madras.

LARAIA, Roque de Barros (2005), *Cultura: um conceito antropológico*, 18.^a edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LECHTE, John (2003), *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*, 3.^a edição, (trad. de Fábio Fernandes), Rio de Janeiro: Difel.

LÉONARD, Yves (1998), *Salazarismo e fascismo*, (trad. de Catarina Horta Salgueiro), Mem Martins: Editorial Inquérito.

LIMA, Luis Costa (2000), *Mímesis: desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LIPOVETSKY, Gilles (2000), *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*, (trad. de Maria Lúcia Machado), São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2004), *Os tempos hipermodernos*, (trad. de Mário Vilela), São Paulo: Barcarolla.

LISBOA, Maria Manuel (2003), Admirável mundo novo? *A Primeira Missa no Brasil* de Paula Rego, in: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.), *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*, Rio de Janeiro: Topbooks Editora, p. p. 73-91.

_____. (2003), *Paula Rego's map of memory: national and sexual politics*, Aldershot, England and Burlington, VT, EUA: Ashgate Publishing Co.

LYON, David (1998), *Pós-modernidade*, (trad. de Euclides Luiz Calloni), São Paulo: Paulus.

LYOTARD, Jean-François (1996), *Moralidades pós-modernas*, (trad. de Marina Appenzeller), Campinas-SP: Papirus.

_____. (1999), *O Pós-Moderno explicado às crianças*, 3.^a edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2002), *A condição pós-moderna*, 7.^a edição, (trad. de Ricardo Corrêa Barbosa), Rio de Janeiro: José Olympio.

MACEDO, Ana Gabriela (1999), Da “Mulher-Cão” a “Mulher-Anjo”: Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito. Disponível em http://web.letas.up.pt/ilc/i_info_texts_on_line_Mulher_cao.htm, (15/05/2003).

_____. (2001), Material Girls: feminism and body Matters, in: AMARAL, Ana Luísa; CARVALHO, Marinela Freitas (Orgs.), *Corpo e identidades: cadernos de Literatura Comparada* - 3/4, Porto: Granito e Faculdade de Letras do Porto. p.p. 145-167.

_____; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.) (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*, Coleção Dicionários, Porto: Edições Afrontamento.

MANGUEL, Alberto (2003), *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*, (trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch), 2.^a reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras.

MANZANO, Maria del Mar Vázquez (2004), A relação entre imagem contemporânea, arte e arte-educação, in: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte: Anais do Congresso publicado em formato eletrônico - CD-Rom, 2004.

MARCHÁN-FIZ, Simón (2001), *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, 8.^a edición, Madrid: Akal/Arte y Estética.

MARCUSE, Herbert (2004), *Cultura e Psicanálise*, 3.^a edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (1989), *Sobre literatura e arte*, (trad. de Albano Lima), Lisboa/São Paulo: Editorial Estampa/Mandacaru.

MATTOSO, José (Dir.) (1998), *História de Portugal: O Estado Novo*, v. 7, Lisboa: Editorial Estampa.

McCARTHY, David (2001), *Pop Art*, (trad. de Ana Paula Tanque), Lisboa: Editorial Presença.

McEWEN, John (1997), *Paula Rego*, 2.^a edição, London: Phaidon Press.

McEWEN, John (2006), *Paula Rego*, 3.^a edição, London: Phaidon Press.

MELO, Alexandre (1994), *O que é Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.

_____. (1998), *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*, Miraflores: Difel.

_____. (2003), *Aventuras no mundo da arte*, Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. (2004), O mundo mágico de Paula Rego, in: ROSENGARTEN, Ruth, *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 57-61.

MILLET, Catherine, (2000), *A Arte Contemporânea*, Coleção Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Lisboa: Instituto Piaget.

MORIN, Edgard (1986), *Para sair do século XX*, (trad. de Vera Azambuja Harvey), Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. (2006), *Introdução ao pensamento complexo*, (trad. de Eliane Lisboa), Porto Alegre – RS: Sulina.

MOVELLÁN, Alberto Villar (1996), *Arte Contemporáneo I: Conocer El Arte*, Madrid: História 16.

O' DOHERTY, Brian (2002), *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, (introdução de Thomas McEvilley), (trad. de Carlos S. Mendes Rosa) São Paulo: Martins Fontes.

OLIVEIRA, Francisco Xavier Ataíde de (1989), *Contos tradicionais do Algarve*, v. 1, (prefácio de Maria Leonor Machado de Sousa), Lisboa: Veja.

OLIVEIRA, Rosa Maria Pinho (2000), *Pintar com luz: holografia e criação artística*, Tese de Doutoramento (Doutoramento em Estudos de Arte), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

ORWELL, George (2004), *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, (trad. de Ana Luísa Faria), Lisboa: Antígona.

ORTEGA Y GASSET, José (2001), *A desumanização da arte*, (trad. de Ricardo Araújo), 3.^a edição, São Paulo: Cortez.

PARAFITA, Alexandre, (2001), *Branca-Flor, o Príncipe e o Demônio*, Porto: Asa.

PARSONS, Michael J. (1992), *Compreender a arte*, Lisboa: Editorial Presença.

PEDROSO, Consiglieri (2001), *Contos populares portugueses*, São Paulo: Landy.

PEREIRA, Paulo (Dir.) (1999), *História da arte portuguesa: do Barroco à contemporaneidade*, 3.^a edição, v. 3. Lisboa: Temas e Debates.

PERNES, Fernando (2004), A minha pintura não é neo-dadá, in: ROSENGARTEN, Ruth *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves.

PERROT, Michele (1998), *Mulheres Públicas*, (trad. de Roberto Leal Ferreira), São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

PIRES de LIMA, Isabel. (2001), Ser fêmea: duplicidade identitária em O crime do Padre Amaro de Paula Rego, in: AMARAL, Ana Luísa; CARVALHO, Marinela Freitas (Orgs.) *Corpo e identidades: cadernos de Literatura Comparada* - 3/4. Porto: Granito e Faculdade de Letras do Porto, p.p. 107, 143.

POINTON, Marcia (2004), Paula Rego, in: ROSENGARTEN, Ruth, *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 77-85.

POLLOCK, Griselda (2002), A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte, in: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.) *Antologia crítica do feminismo contemporâneo: gênero, identidade e desejo*, Lisboa: Cotovia.

POMAR, Alexandre (1996), *"Pinturas de histórias"*, Lisboa: Tabacaria, nº. 2.

_____. (2004), Amor e Crime, in: ROSENGARTEN, Ruth, *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 94-96.

PORTELA, Artur (1987), *Salazarismo e artes plásticas*, 2.^a edição, Biblioteca Breve, v. 68, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e Cultura.

POULANTZAS, Nicos (1978), *A crise das ditaduras: Portugal, Grécia, Espanha*, (trad. de Lia Zatz), 2.^a edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PRADEL, Jean-Louis (2002), *A arte contemporânea*, (trad. de Fernando Brazão), Lisboa: Edições 70.

QUEIRÓS, Eça de (2005), *O crime do padre Amaro: cenas da vida devota*, Lisboa: Editorial Presença.

RANCIÈRE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, (trad. de Mônica Costa Netto), São Paulo: EXO experimental/Editora 34.

REGO, Paula (2001), *Rimas de berço*, (trad. de Adília Lopes), Lisboa: Relógio D'Água.

REIS, Carlos (2005), *Nota Prefacial*, in: QUEIRÓS, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa: Editorial Presença, p.p. 7-16.

ROCHA, Zeferino (2001), *Feminilidade e castração, seus impasses no discurso freudiano sobre a sexualidade feminina*, in: *Círculo Brasileiro de Psicanálise*. Disponível em: <http://cbp.org.br/artigo2print.htm> (06/06/2007).

ROJAS, Fernando de (1994), *La Celestina*, Madrid: Santillana/Universidad de Salamanca.

ROSENBERG, Harold (2004), *O objeto ansioso*, São Paulo: Cosac & Naify.

ROSENGARTEN, Ruth (1997), *Verdades domésticas: o trabalho de Paula Rego* in *Paula Rego*. Lisboa: Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Quetzal Editores.

_____. (1999), *Paula Rego e o crime do padre Amaro*. Lisboa: Quetzal.

_____. (2004a), *Catálogo da exposição retrospectiva de Paula Rego no Museu de Arte Contemporânea de Serralves*, Porto: outubro de 2004 a janeiro de 2005.

_____. (Ed.) (2004), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Sintra: Fundação de Serralves / Jornal Público.

_____. (s/d), Paula Rego, in: MACHADO, José Sousa (Org.), *Entender a pintura*, Porto: Arte Ibérica, p.p. 03,33.

ROSENTHAL, T. G. (2003), *Paula Rego: obra gráfica completa*, (trad. Portuguesa), Lisboa: Cavalo de Ferro.

RUSSO, Mary (2000), *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, (trad. de Talita M. Rodrigues), Rio de Janeiro: Rocco.

SABINO, Isabel (2000), *A pintura depois da pintura*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa.

SHELLING, F. W. J. (2001), *Filosofia da Arte*, (trad., intr. e notas de Márcio Suzuki), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

SEKEFF, Maria de Lourdes (Org.) (2001), *Arte e cultura: estudos interdisciplinares*, São Paulo: Annablume/Fapesp.

SHUSTERMAN, Richard (1998), *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*, São Paulo: Editora 34.

SONTAG, Susan (2003), *Diante da dor dos outros*, (trad. de Rubens Figueiredo) São Paulo: Companhia das Letras.

SUBIRATS, Eduardo (1984), *Da vanguarda ao pós-moderno*, (trad. de Luis Carlos Daher e Adélia Bezerra de Menezes), São Paulo: Studio Nobel.

_____. (2001), *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*, (trad. de Eduardo Brandão), São Paulo: Studio Nobel.

SZIRTES, George (2004), Paula Rego: os actores no teatro, in: ROSENGARTEN, Ruth (Org.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Colecção de Arte Contemporânea, Sintra: Público/Serralves, p.p. 68-71.

TOTA, Anna Lisa (2000), *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimédia*, Lisboa: Editorial Presença.

VATTIMO, Gianni (1991), *A sociedade transparente*, Lisboa: Edições 70.

_____. (2002), *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VENTURI, Lionello (1984), *História da crítica de arte*, (trad. de Rui Eduardo Santana), Lisboa: Edições 70.

WARNER, Marina (1999), *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, (trad. de Thelma Médici Nóbrega), São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2001), in: REGO, Paula, *Nursery Rhymes*, Lisboa: Relógio D'Água.

_____. (2004), Introduction to *Jane Eyre*, Illustrated by Paula Rego, Lisbon: Enitharmon Editions/Cavalo de Ferro Editores.

WILLING, Victor (2004a), Proibições inevitáveis, in: ROSENGARTEN, Ruth (Ed.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Colecção de Arte Contemporânea, Público/Serralves, Sintra: Fundação de Serralves / Jornal Público.

_____. (2004b), A “imagiconografia” de Paula Rego, in: ROSENGARTEN, Ruth (Ed.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Colecção de Arte Contemporânea, Público/Serralves, Sintra: Fundação de Serralves/Jornal Público.

WOLLHEIM, Richard (2002), *A pintura como arte*, (trad. de Vera Pereira), São Paulo: Cosac & Naify.

WOLFF, Janet (1982), *A produção social da arte*, (trad. de Waltensir Dutra) Rio de Janeiro: Zahar Editores.

WÖLFFLIN, Heinrich (1996), *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, (trad. de João Azenha Júnior) 3.^a edição, São Paulo: Martins Fontes.

WOOD, Paul (*et al*) (1998), *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*, São Paulo: Cosac & Naify.

ZAMBONI, Silvio (2001), *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*, 2.^a edição, Campinas-SP: Autores Associados.

ZOLBERG, Vera L. (2006), *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: SENAC.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Catálogo da Exposição: *Arte Contemporânea Portuguesa, Brasil*, 1976.

Catálogo desenvolvido pelo Conselho Britânico para a participação de Paula Rego na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, 1985. s/p.

Catálogo da exposição: *Paula Rego*, (1988), realizada no CAM, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Maio – Junho, Comissariada por Bernardo Pinto de Almeida, Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, s/paginação no original.

Catálogo da Exposição: *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Palácio Galveias, Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

Catálogo da Exposição: *Portugal e o Reino Unido – A aliança revisitada*, Angela Delaforce (coord.), Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, novembro 1994 a janeiro 1995.

Catálogo da Exposição: *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa, 1911-1965*, Comissariada por Pedro Lapa, Fundació Caixa Catalunya/ Museu de Arte Moderna de São Paulo: Barcelona/São Paulo, 2004.

Catálogo da exposição retrospectiva de Paula Rego realizada em 2004, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto: outubro de 2004 a janeiro de 2005.

ENTREVISTAS

Conversa com John McEwen in: ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1988), *Paula Rego*, catálogo da exposição no CAM, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Maio – Junho, Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, s/paginação no original.

GASTÃO, Ana Marques (19/07/2002), *Jane Eyre, a bruxa*. Entrevista com Paula Rego publicada no Jornal Diário de Notícias, Lisboa.

FARIA, Óscar (14/10/2004), Paula Rego ‘Devo ser surrealista, com certeza’, Jornal Público: Porto, p.p. 02, 03.

Entrevista de Paula Rego concedida à Maria del Mar Vázquez Manzano, em 15/10/2004, por ocasião da Exposição retrospectiva de Paula Rego, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto: outubro de 2004 a janeiro de 2005.

ANEXO 01 – EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1965-6

Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

1971

Galeria São Mamede, Lisboa.

1972

Galeria Alvarez, Porto.

1974

Galeria da Emenda, Lisboa.

1975

Módulo, Centro Difusor da Arte, Lisboa.

1977

Módulo, Centro Difusor da Arte, Porto.

1978

Galeria 111, Lisboa.

1981

AIR Gallery, Londres.

1982

Galeria 111, Lisboa.

Edward Totah Gallery, Londres.

1983

Arnolfini, Bristol.

Galerie Espace, Amsterdam.

1984

South Hill Park Arts Centre, Bracknell.

Midland Group, Nottingham.

Edward Totah Gallery, Londres.

1985

The Art Palace, Nova York.

Edward Totah Gallery, Londres.

1987

"Selected Work 1981-1986",

Aberystwyth Arts Centre e itinerante Reino Unido.

Edward Totah Gallery, Londres.

1988

Exposição Retrospectiva, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;

Casa de Serralves, Porto;

Serpentine Gallery, Londres.

1989

"Paula Rego: Nursery Rhymes",

Marlborough Graphics Gallery, Londres.

Galeria 111, ARCO, Madrid.

Galeria 111, Lisboa.

1990

"Nursery Rhymes", Galeria 111, Lisboa.

"Nursery Rhymes", Galeria Zen, Porto.

1991-6

"Nursery Rhymes", South Bank Centre,
Arts Council e Marlborough Graphics,
Londres, exposição itinerante no Reino Unido, incluindo: Bridport Arts Centre,
Dorset.
Rufford Craft Centre, Nottinghamshire.
Museu e Art Gallery de Hove.
Vicarage Gallery, North Shields.
Graphics Studio, Dublin.

1991-8

"Nursery Rhymes", exposição itinerante do British Council:
Espanha, Brasil, Peru, Chile, Colômbia, México, Canadá, EUA,
Singapura, Malásia, Tailândia, República Tcheca e Chipre.
"Tales from the National Gallery", exposição itinerante:
Museu e Art Gallery de Plymouth City.
Art Gallery de Middlesborough.
Whitworth Art Gallery, Manchester.
Cooper Art Gallery, Barnsley.
National Gallery, Londres.
Laing Art Gallery, Newcastle.
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

1992-3

"Paula Rego: Peter Pan & Other Stories",
Marlborough Fine Art, Londres.
"Paula Rego: Peter Pan – a suite of 15 etchings and aquatints",
Marlborough Graphics, Londres.

1993

"Nursery Rhymes",
Cheltenham Literary Festival.

1994

"Paula Rego, Dog Women",
Marlborough Fine Art, Londres.
Art Gallery of Greater Victoria,

Victoria BC, Canadá.

1995

“Nursery Rhymes”, Ty Llen,

Festival de Literatura de Cardiff.

“Nursery Rhymes e Peter Pan”, Annandale Galleries,
Sidney, Austrália.

Charles Nodrum Gallery, Melbourne.

Keel University.

1996

“Nursery Rhymes”, University Gallery,

Universidade de Northumbria em Newcastle.

“Paula Rego: The Dancing Ostriches from Disney’s Fantasia”,
Marlborough Fine Art, Londres e Coleção Saatchi, Londres.

“Paula Rego – New Work”,

Marlborough Gallery Inc., Nova York.

1997

“Paula Rego” (exposição retrospectiva),

Tate Gallery Liverpool, seguindo para Fundação das Descobertas,
Centro Cultural de Belém, Lisboa.

“Nursery Rhymes”, Nicosia Municipal Arts Centre, Nicosia, Chipre;
seguindo para Câmara Municipal; Larnaca, Chipre.

Ainscough Gallery, Londres.

1998

“Paula Rego: Pendle Witches and Peter Pan”,

Midland Art Centre, Birmingham.

“Paula Rego – The Sins of Father Amaro”,

Dulwich Picture Gallery, Londres.

“Paula Rego – Pra Lá e Pra Cá”,

Galeria 111, Lisboa.

“Paula Rego – Pendle Witches”,

Harris Museum and Art Gallery, Preston.

“Pendle Witches”,

Galería Marlborough, S.A., Madrid.

1999

"Paula Rego – The Children's Crusade – a suite of 12 etchings",
Marlborough Graphics, Londres.

"Paula Rego – Recent Work",
Galería Marlborough, S.A., Madrid.

"Paula Rego",
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

"Open Secrets – Drawing and Etchings by Paula Rego",
University Art Gallery, Universidade de Massachusetts,
Dartmouth, EUA; Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris.

"Children's Crusade", Edinburgh Printmakers Workshop.

"Nursery Rhymes", White Gallery, Brighton.

2000

"Paula Rego, Pendle Witches, Children's Crusade and Drawings",
Abbot Hall Art Gallery, Kendal.

2001

"Paula Rego: Celestina's House",
Abbot Hall Art Gallery, Kendal; seguindo para viagem com

"Paula Rego: Jane Eyre", Yale Center for British Art,
New Haven, Connecticut.

"Paula Rego: Nursery Rhymes e Outras Gravuras",
Parque das Nações, Lisboa.

"Só desenhos Paula Rego", Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa.

2002

"Paula Rego: Jane Eyre",
Marlborough Gallery Inc., Nova York.

2003

"Paula Rego: Pendle Witches",
Hebden Bridge Arts Festival, Linden Mill, North Yorkshire.

"Jane Eyre and Other Stories",
Marlborough Fine Art, London.

"Paula Rego: Jane Eyre",
Galeria 111, Lisboa.

2003-4

“Paula Rego, Corner 2004”,
Charlottenborg, Copenhagen.

“Paula Rego”,
Museu de Serralves, Porto.

“Paula Rego in Focus”,
Tate Britain, Londres.

2005

“Paula Rego Printmaker”,
Talbot Rice Gallery, Edinburgh, exposição em excursão por outras partes do Reino Unido.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1955

“Young Contemporaries”, Londres.

1961

“Segunda Exposição de Artes Plásticas”,
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

1965

“Six Artists”, Institute of Contemporary Arts, Londres.

1967

Bienal de Tóquio

“Novas Iconologias”, Lisboa.

“Art Portugais – Peinture et sculpture de Naturalisme à nos jours”,
Bruxelas, Paris e Madrid.

1969

XI Bienal de São Paulo, Brasil

(representando Portugal)

“Gravure Portugaise Contemporaine”, Paris.

1970

“Novos Sintomas na pintura portuguesa”,
Galeria Judite Dacruz, Lisboa.

1973

“Pintura portuguesa de hoje – abstratos e neo-figurativos”,
Lisboa, Salamanca, Barcelona.

“26 Artistas de Hoje”, Lisboa

“Exposição de Artistas Modernos Portugueses”,
Galeria Quadrum, Lisboa.

1974

Expo AICA, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

1975

XIII Bienal de São Paulo, Brasil.

“Figuração Hoje”, Lisboa.

1976

“Arte Portugués Contemporanea”,

Galerie Nazionale d’Arte Moderna, Roma.

“Art Portugais Contemporain”,

Musée d’Art Contemporain de la Ville de Paris.

“Exposição de Arte Moderna Portuguesa”,

Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

1977

“Artistas Portugueses en Madrid – Pintura e Escultura Contemporaneas”,
Madrid.

1978

“Portuguese Art In since 1910”,

Royal Academy of Art, Londres.

“Exposição Individual”,

Galeria 111, Lisboa.

1979

“Femina”, UNESCO, Paris.

1981

“Artists in Camden”,

Camden Arts Centre, Londres.

“Antevisão do Centro de Arte Moderna”,

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

“The Subjective Eye”,

Midland Group, Nottingham.

1982

"Three Women",
Edward Totah Gallery, Londres.
"Inner Worlds",
Midland Group, Nottingham.
"Pintura Portuguesa Contemporânea",
Museu Luís de Camões, Macau.
"Hayward Annual",
Hayward Gallery, Londres.
"John Moores Exhibition of Contemporary Painting",
Walker Art Gallery, Liverpool.

1983

III Biennale of Graphic Arts, Baden-Baden.
"Eight in the Eighties", Nova York.
"Marathon 83", Nova York.

1984

"1984 – an exhibition",
Camden Arts Centre, Londres.
"Os Novos Primitivos",
Cooperativa Árvore, Porto.

1985

"The British Art Show",
Ikon Gallery, Birmingham.
"Diálogo sobre Arte Contemporânea",
Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
IX Biennale de Paris, França.
"Animals",
Edward Totah Gallery, Londres.
"Exposição Diálogo",
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
"John Moores Exhibition of Contemporary Painting",
Walker Art Gallery, Liverpool.
XVIII Bienal de São Paulo, Brasil,
(representando a Grã-Bretanha).
"Passion and Power",

La Mama and Gracie Mansion, Nova York.

“A primeira década”,

Módulo – Centro Difusor de Arte, Lisboa.

“Lê XXème au Portugal”,

Centre Albert Borchette, Bruxelas.

“Terceira Exposição de Artes Plásticas”,

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

AICA-PHILAE,

Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

“Love Sacred and Profane”,

Plymouth.

“The Human Zoo”,

Nottingham Castle Museum, Nottingham.

“Contemporary British and Malaysian Art”,

National Gallery, Kuala Lumpur.

“Nove – Nine Portuguese Painters”,

John Hansard Gallery, Southampton.

1987

“Arte Contemporânea Portuguesa”, Madrid.

“Current Affairs – British Painting and Sculpture in the 1980s”,

Museum of Modern Art, Oxford; seguindo para

Hungria, Polónia e Tchécoslováquia.

“70-80: Arte Portuguesa”,

Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

“Alberto de Lacerda – O mundo de um poeta”,

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

“30 Obras de Arte União de Bancos Portugueses”,

Casa de Serralves, Porto.

“Feira do Circo”,

Fórum Picoas, Lisboa.

“Exposição Amadeo Souza-Cardoso”,

Casa de Serralves, Porto.

“Obras de uma Coleção Particular”

Casa de Serralves, Porto.

1988

“Works on Paper by Contemporary Artists”,

Marlborough Fine Art, Londres.

"35 Pinturas de Coleção do Banco Português do Atlântico",
Casa de Serralves, Porto.

"Cries and Whispers", exposição itinerante do
British Council, Austrália.

"Narrative paintings, Castlefield Gallery",
Manchester.

"Objects and Image, Aspects of British Art in the 1980s",
Stoke-on-Trent- Art Gallery.

1989

"Inês de Castro",
Richard Demarco Gallery, Edimburgo.

1989-90

"Picturing People: Figurative Art in Britain 1945-1989",
exposição itinerante do British Council: National Gallery, Kuala Lumpur;
Hong Kong Museum of Art;
National Gallery of Zimbabwe, Harare.

1990

"Now for the Future",
Hayward Gallery, Londres;
Mappin Art Gallery, Sheffield.

1990-1

"British Art Now: A Subjective View",
exposição itinerante do British Council, Japão.
"The Great British Art Exhibition", Glasgow.
XI International Print Biennale, Bradford.

1991

"Modern Painters – A Memorial Exhibition for Peter Fuller",
City Art Galleries, Manchester.
"Tríptico",
Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent.

1991-2

“From Bacon to Now – The Outsider In British Figuration”

Palazzo Vecchio, Florença.

“The Primacy of Drawing – An Artist’s View”,

exposição itinerante do South Bank Centre:

Bristol Museum and Art Gallery;

Stoke-on-Trent Art Gallery;

Graves Art Gallery, Sheffield.

1992

“Myth, Dream and Fable”,

Angel Row Gallery, Nottingham.

1992-3

“Innocence and Experience”,

Exposição itinerante das Manchester City Art Galleries e South Bank Centre:

Forens Art Gallery, Hull;

Castle Museum, Nottingham;

Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.

“Life into Paint: British Figurative Painting of the 20th Century”,

Museu de Israel, Jerusalém.

1993-4

“Writing on the Wall – Women Writers on Women Artists”,

Tate Gallery, Londres, seguindo para Norwich Castle Museum;

Arnolfini Gallery, Bristol.

1994

“Unbound – Possibilities in Painting”,

Hayward Gallery, Londres.

“Waves of influence (Nursery Rhymes and Peter Pan graphics),

Snug Harbour Cultural Center, Statton Island, Nova York.

“Here and Now”,

Serpentine Gallery, Londres.

“John Murphy, Avis Newman, Paula Rego”,

Saatchi Gallery, Londres.

1994-5

"An American Passion – the Summer Collection of Contemporary British Painting",
McLellan Galleries, Glasgow;
Royal College of Art, Londres.

1995

"Open Studio", The Florence Trust, Londres.
"Summer Exhibition",
Marlborough Fine Art, Londres.
"Peep",
Brighton Museum em colaboração com o Institute of International Visual Art.
"New Acquisitions",
National Portrait Gallery, Londres.

1996

"David Hockney: Six Fairy Tales from the Brothers Grimm; Paula Rego: Nursery Rymes",
University Museum, Long Beach, Califórnia.
"Spellbound: Art and Film",
Hayward Gallery, Londres.

1998

"Lyrical Orientations – The Poetic in Art",
Beatrice Royal Contemporary Art & Craft Gallery, Eastleigh, Hampshire.
"Artaid'98",
Edinburgh City Art Centre.
"Lines of Desire – an international drawing exhibition",
Bluecoat Gallery, Liverpool.
"From the interior",
Aberystwyth Arts Centre, Aberystwuth.

1998-9

"The School of London – from Bacon to Bevan",
Musée Maillol, Paris;
Auditório de Galícia, Santiago de Compostela;
Kunst Haus, Viena.

1999

"Portrait of a City – Seven Figurative Painters from London",
John Berggruen Gallery, São Francisco.

"Watercolor C21", Bankside Gallery, Londres.

"Figuration",

Ursula Blickle Stiftung, Bruchsal, Alemanha;

Museu Rupertinum, Salzburgo, Áustria;

Museion, Bolzano, Itália.

"Lines of Desire",

Pitshanger Manor Gallery, Londres.

2000

"Elogio de lo Visible",

International Figuration Exhibition,

Galería Marlborough, S.A., Madrid; seguindo para

Centro Cultural Las Claras, Murcia;

Centro Cultural Casa del Cordon, Burgos;

Cultural Rioja, Logronho.

"Pastel Society Centenary Exhibition",

Mall Galleries, Londres.

"Culturgest", Lisboa.

"Carnavalesque", exposição itinerante da

Hayward Gallery: Brighton Museum;

Nottingham Castle Museum.

"James Gleeson – Recent Paintings; Paula Rego – The Children's Crusade 1996-98
& Untitled 1998-99",

Charles Nodrum Gallery, Melbourne, Austrália.

"Encounters: New Art from Old",

National Gallery, Londres.

2000-1

"British Art Show 5", exposição itinerante da

Hayward Gallery: Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo;

Southampton City Art Gallery;

National Museum of Wales, Cardiff;

Birmingham Museum & Art Gallery.

"The School of London and their Friends

The Collection of Elaine and Melvin Merians",

Yale Center for British Art, New Haven;

Neuberger Museum of Art, Purchase NY, EUA.

2002

"Belas Artes Centenary Exhibition", Lisboa.

"London International Small Print Biennale",
Morley Gallery, Londres.

"The Pastel Society Annual Exhibition",
Mall Galleries, Londres.

"Coming of Age: Works from the Tate Collection",
New Art Gallery, Walsall.

"Metamorphing", Science Museum, Londres.

"Heavenly Creatures: Paula Rego and Ron Mueck",
British School em Roma.

2003

"The Enduring Image",
Abbot Hall Art Gallery, Kendal, seguindo para
Le Bellevue, Biarritz;
Museo Valeciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia.

"Escuela de Londres",
Marlborough Galeria, Madrid e Centro Cultural Caja de Granada, Puerta Real.

2004

"Five Painters from Portuguese Modernity (1911-1965), Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Maria Helena Vieira da Silva, Joaquim Rodrigo e Paula Rego",

La Pedrera, Fundação Caixa de Catalunha, Barcelona; seguindo para
Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

"BODY. From Munch to Melgaard",
Kistefos Museum, Noruega.

2005

"The Pastel Society Annual Exhibition",
Pastel Society, Pall Mall.

"Only Make Believe", Compton Verney, Warwickshire.

"O Nome Que No Peito Escrito Tinhas", Alcobaça Monastério, Portugal.

"Guys'n'Dolls: Art, Science, Fashion and Relationships",

Brighton Museum and Art Gallery.